ISSN: 1413-0378

REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIA DA LITERATURA

ANO VII • Nº 8 • 2003

Sumário

APRESENTAÇÃO

Os artigos reunidos neste número da Revista Terceira Margem *provêm de leituras-críticas atentas às provocações de idéias desencadeadas pela flexão literária da palavra em sua multifacetada correspondência com outras artes. Mediante a aplicação e o reavivamento de diversos suportes metodológicos e instrumentais teóricos, tais artigos deixam claro como cada novo percurso de aventura da crítica – ao assumir o desafio de investigar os jogos de convivência das artes – é levado a enfrentar novas discussões acerca das operações estéticas com que os imaginários de diferentes culturas e épocas buscaram/buscam vivenciar a polivalência da linguagem emitida pelos achados poéticos de todas as formas de arte.*

Assim sendo, com este volume, chegam às mãos dos leitores dez textos inéditos, cujas modalidades de interpretação contribuem para o fortalecimento das linhas de pesquisa do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura da UFRJ, que agrupam investidas de estudos sobre os dispositivos do pensamento por meio do qual a relação do artista com a linguagem sugere ao crítico não apenas a tarefa de historiar pareceres sobre as artes, mas também o compromisso de contribuir para a preservação histórica das mesmas, num esforço de sutileza e convívio que se aproximam da concepção que estimula Ferreira Gullar a dizer que "preservar a natureza da obra de arte (...) é vê-la como criação desinteressada e expressão de intuições e descobertas poéticas, o que implica sutil e demorado trabalho com a linguagem".

Luiz Edmundo Bouças Coutinho
Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura

Carmen Lucia Tindó Ribeiro Secco
UFRJ/CNPq

Vertigens, labirintos e alteridades em José Craveirinha e Malangatana Valente *

Ao "Velho Cravo" que se foi em 6/2/2003, mas cuja poesia ficará para sempre.
Bertina: Mesmo que residamos tu na Polana, o Malangatana para lá de Mavalane e eu na Munhuana, um elo indestrutível liga-nos. (...) Para nós a Arte é também a reivindicação da nossa identidade no mundo dos homens.

JOSÉ CRAVEIRINHA [in: NAVARRO, 1998, p. 203]

Resumo: A poesia de José Craveirinha e a pintura de Malangatana Valente: o neobarroco estético e a busca telúrica das alteridades reprimidas pela colonização. O diálogo das artes e a ressignificação do campo identitário africano através da recriação de imagens, cores, palavras e mitos do multifacetado imaginário cultural, histórico e social de Moçambique.

Palavras-chave: poesia, pintura, Moçambique, alteridade

Abstract: José Craveirinha's poetry and Malangatana Valente's painting: the esthetic neobaroque and the teluric searching of repressing alterities by colonization. The dialogue of the arts and the resignificance of the African identified field through the recriation of images, colors, words and myths of Mozambique's cultural, historical and social multifacetious imaginary.

Keywords: Poetry, painting, Mozambique, alterity

O próprio poeta José Craveirinha reconhece elos e afinidades entre as propostas de sua poesia e as da pintura de Bertina Lopes e Malangatana Valente, pintores moçambicanos que, como ele, fizeram do animismo da cultura africana ancestral, da miséria e do cotidiano dos periféricos bairros de caniço de Lourenço

Marques – capital de Moçambique dos tempos coloniais – temas e cenários de suas obras, nas quais a fome e o sofrimento provocados pela guerra e pela exclusão colonial constituem alguns dos eixos recorrentes.

Entre Craveirinha e Malangatana são muitas as consonâncias, conforme pretendemos evidenciar neste breve estudo, cujo objetivo é estabelecer um diálogo entre as letras do "Poeta da Munhuana" e as telas do "Pintor da Matalana", para os quais a Arte, em última instância, consiste na reivindicação da multifacetada e plural identidade moçambicana. A par da intenção de recuperar as raízes rongas – comuns ao imaginário dos dois artistas, ambos descendentes dessa etnia do sul de Moçambique –, suas obras se apresentam como expressão do hibridismo cultural decorrente da mesclagem de crenças e valores africanos com os trazidos pela colonização portuguesa. Em algumas das telas iniciais de Malangatana, datadas de 1959, 1960 e 1961, símbolos do cristianismo difundidos pelos colonizadores se encontram reagenciados, em tensa mestiçagem com traços e cores característicos das culturas locais. Também na poética de José Craveirinha, é clara a hibridação de heranças portuguesas (advindas de seu pai "ex-emigrante") e moçambicanas (originárias da sua mãe, de ascendência ronga): "*E eis que num espasmo (...)/palavras rongas e algarvias ganguissam/(...) e recombinam em poema*" (CRAVEIRINHA, 1982.p. 151). De acordo com Ana Mafalda Leite, a produção literária de José Craveirinha

> enquadra-se entre duas culturas diversas – a moçambicana e a portuguesa, fazendo integrar nesta última elementos que vêm da primeira. (...) seus poemas se tecem fundamentalmente entre duas línguas, o português e o ronga, língua materna do poeta, que é intencionalmente usada para pôr em evidência a historicidade e a carga cultural da origem africana. (LEITE, 2000. p. IV e V)

Embora nos anos 50 e 60 do século XX, em Moçambique, grande parte das produções artísticas ainda sonhassem com a afirmação de uma "moçambicanidade imaginada", ou seja, com uma identidade moçambicana una e homogênea, constatamos que tanto Craveirinha, como Malangatana já tinham a percepção da intensa diversidade cultural existente no território moçambicano. Depreendemos, pois, que o conceito de identidade, para ambos, não se revela fechado, uma vez que suas obras não buscam uma essência moçambicana – ronga, especificamente –, mas ultrapassam concepções identitárias monológicas, operando com a idéia de "relação" (GLISSANT, 1990. p. 20), isto é, com o

reconhecimento do Outro, do Diverso, da Alteridade, o que faz com que as identidades não sejam consideradas instâncias plenas, mas, sim, processos sempre inacabados, "identificações em curso" (SANTOS, 1996, p. 135), conforme expressão de Boaventura de Sousa Santos. Essa hibridação cultural é denunciada, sarcástica e ironicamente, tanto pelas telas do referido pintor moçambicano – entre as quais lembramos *Adão e Eva em frente da Catedral de Lourenço Marques* (1960) e *Nu com Crucifixo* (1960) –, como por poemas do mais-velho José Craveirinha, onde se encontram ícones representativos do cristianismo imiscuindo-se nos cultos e costumes africanos:

> Efígies de Cristo suspendem ao meu pescoço
> em rodelas de latão em vez dos meus autênticos
> mutovonas da chuva e da fecundidade das virgens
> (CRAVEIRINHA,1980a, p. 16)
> Menino Hôssi:
> Amamos em família a Paz
> Conosco desde o Verbo doutrinário
> Que Te emancipou na Cruz.
> E do Teu nascimento
> Renovado ao calvário do Mundo
> Ave-Mamana (...)
> (CRAVEIRINHA,1982, p. 114)

Estão presentes também, em quadros de Malangatana datados entre 1959 e 1963, temas do curandeirismo, irônicas representações de feiticeiros com crucifixos pendurados ao pescoço. Depreendemos, assim, que o referido pintor e o poeta José Craveirinha, conhecedores da importância do trabalho de desvelamento da alteridade moçambicana, tiveram como proposta artística a reencenação do Outro, do Diferente, do Diverso. Isso, entretanto, não significa que as diferenças fossem por eles tratadas como meras oposições dicotômicas em relação aos valores do Mesmo europeu; ao contrário, sempre buscaram dar relevo a um jogo de ***différances*** (DERRIDA, 1971, pp.24-29), conceito que, segundo Jacques Derrida, pressupõe uma *performance* do excesso, do suplemento, ou seja, uma permanente ultrapassagem das normas e molduras delineadas pelos paradigmas eurocêntricos. Tal procedimento, portanto, extrapola as concepções monolíticas de identidade, dando ênfase ao conceito de alteridade plural, constituída de diversidades culturais em constante interação.

Michel Foucault orienta sua reflexão, entre outras questões, em direção a uma arqueologia da cultura, ou seja, a uma história das formas da alteridade que as sociedades têm produzido através dos tempos e em diferentes espaços. Mostra que o drama das colonizações sempre foi o de tentar "reduzir o irredutível", isto é, de procurar transformar a alteridade em identidade, como se fosse possível apagar os traços do Outro, encerrando-o numa tranqüilidade ideológica do Mesmo. Muitos dos escritos *foucaultianos* se ocupam de pôr em evidência "esse outro irredutível para o qual se fabricaram cárceres, máscaras, execrações: a loucura, a sexualidade, o crime". (BRAVO, 1988, p. 9)

Em *A Ordem do discurso*, Michel Foucault (FOUCAULT, 1970, p. 11) alerta para a censura empreendida pelos discursos do poder, que silenciam e estigmatizam o diferente, em nome da ideologia e lógica dominantes, taxando como perigosos e anormais os valores, crenças e costumes do Outro:

> Em todas as suas ordens, a Cultura Ocidental e cristã tentou neutralizar a alteridade, aquilo que a materializa como corpo: frente ao "demonismo" do corpo, impôs a expressão do divino; frente à irrupção do outro, a tranqüilidade do eu; frente à loucura, a razão; frente à sexualidade, as normas das instituições. Para calar as expressões da alteridade, erigiu monumentos da Moral repressora, assentada em dualismos redutores: o bem em lugar do mal; o permitido em lugar do proibido. (BRAVO, 1988, p.10)

Tais estratégias de dominação ocorreram não só na África, como também na América Latina e em outros continentes. Octavio Paz, refletindo sobre a opressiva colonização espanhola no México, chama atenção para as ações negativas dos conquistadores, ressaltando que a cultura ocidental cristã veiculada por eles, de modo geral, atuou no sentido da neutralização da alteridade, através do cerceamento do erotismo e da sexualidade corporais dos povos conquistados. Essa repressão do corpo biológico acabou por se traduzir numa castração maior: a do próprio corpo cultural das sociedades oprimidas. Anulando não apenas a materialidade do corpo, mas também e, principalmente, a da linguagem, a razão colonizadora suprimiu as expressões do Outro, excluindo as alteridades por as considerar práticas insuportáveis e monstruosas.

As obras de Malangatana e Craveirinha, a contrapelo dos cânones coloniais, são prenhes de figuras "monstruosas", cuja função é a de apontar para uma outra ordem cultural, já que os monstros, "além de representarem o sobrenatural, assinalam uma ruptura com as normas instituídas" (CALABRESE,

1987, p. 106). Os monstros não apresentam, geralmente, uma forma definida e suas metamorfoses traduzem a descaracterização da própria cultura que os produziu, alegorizando a irrupção de um universo "fantástico" que se insurge contra a lógica ocidental engendrada pela colonização.

Os poemas de Craveirinha e as telas de Malangatana mergulham num telurismo cósmico e onírico, ao encalço das alteridades submersas. Para libertar a materialidade dos corpos e discursos reprimidos, operam com alegóricas imagens sensuais, com um ritmo vertiginoso que dá movimento aos quadros e aos versos, constituindo fortes estratégias de desrepressão do erotismo vital presente em crenças, religiosidades e mitos africanos. Falos eretos, corpos nus, seios volumosos, cópulas sexuais desvelam, na obra de ambos os artistas, uma outra ordem sensorial que procura, nas trilhas de Eros, tornar vivos os traços culturais africanos esgarçados pela dominação portuguesa:

> E ergo no equinócio de minha terra
> o rubi do mais belo canto xi-ronga
> e, na insólita brancura dos rins da
> madrugada, a carícia dos meus dedos
> selvagens é como a tácita harmonia
> de azagaias no cio das raças,
> belas como falos de ouro erectos no
> ventre nervoso da noite africana.
>
> (CRAVEIRINHA, 1980a, p. 17)

Valendo-se de uma retórica caudalosa e dissonante, permeada de metáforas insólitas, os poemas de Craveirinha desafivelam uma eroticidade visceral que busca preencher os claros e as brechas das alteridades esmagadas pelo colonialismo. Num estilo sinestésico e emotivo, semelhante ao da poesia de Aimé Césaire e León Damas, a *poiesis* do "Poeta da Mafalala" opera com agressivas imagens surreais, com violentos *enjembements*, cujo efeito é o de romper não só com os versos bem comportados, mas também com as camadas repressoras do ego, ingressando, assim, no inconsciente africano ancestral. Instaura, desse modo, um surrealismo africano, bastante diverso do europeu, porque constituído com o esperma da criação e o conjuro mágico. Transformada em uma espécie de *xigubo*, ou seja, dança guerreira, essa *poiesis* se faz grito, ritmo, estertor, orgasmo, liberando uma sensualidade dos avessos que emana das entranhas do tecido social fissurado por uma colonização que não respeitou as diferenças étnicas e culturais dos povos da África.

> E os negros dançam o ritmo da Lua Nova
> rangem os dentes na volúpia do xigubo.
> (...)
> E as vozes rasgam o silêncio da terra
> enquanto os pés batem
> enquanto os tambores batem
> e enquanto a planície vibra os ecos milenários
> (CRAVEIRINHA, 1980a, p. 10)

É uma poesia, potenciada pelo cio cósmico e pelo sêmen da revolta, que se erige pelo verbo parturiente, numa gestação fecunda que invoca o raio e o trovão, forças telúricas da natureza, para reencontrar a harmonia e as origens perdidas. Conforme observou Eugénio Lisboa, "há em Craveirinha – é mesmo esta uma sua característica nuclear – este gosto, este gozo sensual, esta posse, direi mesmo: esta alucinação da palavra. Craveirinha morde a polpa das palavras, tacteia-as amorosamente, fá-las vibrar no poema, encoleriza-as... Craveirinha, por isso, é poeta – faz amor com as palavras". (LISBOA, 2001)

Por vezes, esse erotismo se revela permeado de fantasmas e surpreendentes alegorias que ora traduzem os pesadelos da guerra e do autoritarismo que marcaram a história moçambicana, ora expressam a dor do poeta pela perda da amada, a célebre Maria, inspiradora de tantos de seus versos:

> Agudas garras de memória
> acoitam meus leopardos
> de saudade.
> (CRAVEIRINHA, 1998. p. 186)

Ao lado do amor e de uma exacerbada sensualidade, plasmada pela imagem, entre outras, da "*noite desflorada*" (CRAVEIRINHA, 1980a, p. 10) que "abre o sexo ao orgasmo do tambor" (CRAVEIRINHA, 1980a, p. 10), na busca das raízes vitais do imaginário ronga, o medo e a censura são também recorrentes na poesia do Velho Cravo, alegoricamente representados por quizumbas (= hienas), mochos (= corujas), corvos, répteis viscosos, sangue, monstros, pássaros, amedrontados e penetrantes olhos de humanos-bichos que espreitam a triste e amordaçada realidade de Moçambique:

> Bichos espreitam nas cercas de arame farpado
> curvam cansados dorsos ao peso das cangas
> e também não são bichos
> mas gente humilhada, Maria!
> (CRAVEIRINHA, 1982, p.164)

A crítica à exploração dos negros é outro ponto de convergência entre a poesia de Craveirinha e a pintura de Malangatana, onde também é denunciado o trabalho forçado. Nas telas do pintor, essa denúncia se faz pela zoomorfização das figuras humanas, envoltas no vermelho da tinta que, sangüineamente, explode e escorre em violência. Em poemas de José Craveirinha, as acusações são tecidas por intermédio de uma retórica indignada, configurada por uma imagística surreal, apontando para o absurdo do próprio contexto colonial que reprimiu os valores e crenças ancestrais. Imagens do inconsciente vêm à tona dos versos, atráves de fantasmagóricas alegorias:

> Como pássaros desconfiados
> Incorruptos voando com estrelas nas asas meus olhos
> Enormes de pesadelos e fantasmas estranhos motorizados
> (...)
> E minha boca de lábios túmidos
> Cheios da bela virilidade ímpia de negro
> Mordendo a nudez lúbrica de um pão
> Ao som da orgia dos insetos urbanos
> Apodrecendo na manhã nova
> Cantando a cega-rega inútil de cigarras obesas.
> (CRAVEIRINHA, 1980a, p. 33)

Também em Malagatana Valente, há a apoteose erótica da carne, das cores e do sexo. Ambiguamente, o vermelho, os seios, os falos, as bocas, as garras, as imagens recorrentes de dentes cerrados, os olhos agudos e assustadores expressam ora esse erotismo luxuriante, ora traduzem a cólera diante de um universo de amargura e morte. Há uma alucinação pictórica que rasga os contornos das telas e atinge o âmago daqueles que as contemplam. Mia Couto, em depoimento sobre a obra do pintor, assim resume seu onirismo cósmico:

> Estes rostos repetidos até a exaustão do espaço, estas figuras retorcidas por infinita amargura são imagens deste mundo criado por nós e, afinal, contra nós. Monstros que julgávamos há muito extintos dentro de nós são ressuscitados no pincel de Malangatana. Ressurge um temor que nos atemoriza porque é o nosso velho medo desadormecido. Ficamos assim à mercê destas visões, somos assaltados pela fragilidade da nossa representação visual do universo. (...)
> No seu traço está nua e tangível a geografia do tempo africano. No jogo das cores está, sedutor e cruel, o feitiço, (...)

> Estes bichos e homens, atirados para um espaço tornado exíguo pelo acumular de elementos gráficos, procuram em nós uma saída. A tensão criada na tela não permite que fiquem confinados a ela, obriga-nos a procurar uma ordem exterior ao quadro. Aqui reside afinal o génio apurado deste "ingénuo" invocador do caos, sábio perturbador das nossas certezas." (COUTO, 1996, pp. 12-13)

De modo semelhante, na poesia de Craveirinha, podemos detectar um delírio verbal que faz os versos se derramarem em vertiginosa luxúria de palavras, sons e ritmos. É uma *poiesis* que se constrói por movimentos labirínticos da linguagem, cujo estilhaçamento e as volutas produzem espelhamentos sem fim, liberando sentimentos, valores, emoções, mitos, costumes, práticas adivinhatórias, feitiços – tudo que foi excluído desde a imposição colonialista. No poema "Sia-Vuma", do livro *Karingana ua karingana* (CRAVEIRINHA, 1982, p. 169), o eu poético se assume como um "nhanga" (= adivinho, feiticeiro), trazendo à memória do leitor signos das religiosidades ancestrais moçambicanas: os "tintlholos" (= ossículos das práticas adivinhatórias), os sons das "timbilas" (= xilofones), a "xipalapala" (= o berrante), cuja função é a de convocar todos para a reconquista das próprias raízes. Em suas produções artísticas, Malangatana também é visitado pelos espíritos – conforme crenças moçambicanas – e funde, num permanente turbilhão de sensações, o animismo africano ao feitiço da sua arte que é tecida por um onirismo mágico, similar, em certos aspectos, às alucinações do fragmentado inferno de Bosch.

> Na tradição africana, o fantástico, o mundo povoado de animais astutos e também monstros horrendos e onde ocorrem as situações mais inquietantes, transmissível e enriquecido historicamente, é escola de valores e forma de desenvolver capacidades intelectuais e criativas (...) Cosmogonia que se insere na cultura popular, o imaginário é evocado normalmente à noite, à volta da fogueira, rearticulando o verossímil e o inverossímil, o verdadeiro e o falso, fazendo surgir situações antes tidas como impossíveis, numa dialética que não explica o mundo, mas procura imbuir a sociedade de respeito (...) pelos valores culturais que lhe são próprios. (...) Com o ritual mágico do gesto e da palavra, o conto, a narração, a canção, o passo de dança, magnetiza-se a assistência. (...) Malangatana bebeu avidamente a água de todos os sabores deste rio de seiva do seu povo. (NAVARRO, 1998, p. 206)

O discurso poético de José Craveirinha, principalmente o do livro *Karingana ua karingana*, também se encontra encharcado desse fluir da narratividade oral,

recriada numa linguagem que teatraliza formas de contar com "*jeito de profecia*" (CRAVEIRINHA, 1980a, p.13), recuperando ritmos e ritos bastante característicos da cultura moçambicana: "Negro chope/ subnutrido canta na noite de Lua Cheia/ e na cúmplice timbila/ entoa os ritmos dolorosos do pesadelo." (CRAVEIRINHA, 1982, p. 127)

Nas telas do "Pintor da Matalana" e nos poemas do "Velho Cravo", esse narrar "fantástico" é perpassado por jogos de luz e sombra, por um movimento rítmico vertiginoso. Há uma ausência de vazios que tenta suplementar as lacunas provocadas pelo processo de neutralização das alteridades, ao longo de séculos de submissão. Animais e homens, "xicuembos" (= espíritos de antepassados) e "shetanis" (= figuras mágicas e fantasmagóricas), lagartos repulsivos (os *lumpfanas*, que, segundo lenda das tradições moçambicanas registrada por Henri Junod, em *Usos e costumes dos bantu*, 1996, tomo II, p. 297, foram os responsáveis pela transformação dos homens em seres fadados à morte e não mais passíveis de ressurreição) e "ngwenhas" (= jacarés com dentes afiados), seres híbridos e pássaros míticos como o"ndlati" (conhecido como "o galo do céu, a ave do relâmpago e do trovão", de acordo também com JUNOD, 1996, tomo II, p. 264) se entrecruzam em metamorfoses, algumas vezes monstruosas, desvelando temores profundos, enraizados na alma do povo apequenado por tantas violências sofridas, materializadas por afiadas e ferinas garras.

> Sonhos, mitos, superstições... (...) Malangatana permanece autêntico quando, depois de contar para si, conta para todos (...): "Nós temos um horror doido do mocho e da coruja", diz ele. E o horror abre as portas do fantástico.
> ***Horror vacui***... As figuras acumulam-se, enchem completamente o espaço. E quanto mais o quadro é "fantástico", mais as cores se tornam contrastantes, com estridentes amarelos; e onde o sangue e as lágrimas correm, correm também as tintas, literalmente. E as linhas deixam a marca da emoção. (GONÇALVES, 1986, p.18)

Craveirinha também conta e dramatiza, em seus poemas de *Karingana ua karingana*, os sofrimentos do povo, a exploração dos magaíças, trabalhadores que iam para as minas da África do Sul. Em linguagem dissonante, alegoriza o clima de temor e tensão vivido por milhares de famílias moçambicanas:

> **Madevo**
> foi no comboio do meio-dia
> casa de caniço ficou lá na terra

mamana escondeu coração na xicatauana
(...)
Madevo atravessou Ressamo Garcia
com ritmo de sífilis nas calças "ten and six"
um brilho de escárnio no candeeiro à cinta
um gramofone "his master´s voice"
e na boca uma sincopada
cantiga de magaíza que retoca a paisagem
com a sofisticada cor das hemoptises
"one pound ten".
(...)
N´Gelina agora
vai matar cabrito
vai fermentar bebida
e vai fazer missa N´Gelina
que os mochos fatais ruflaram asas no Jone
e bicaram Madevo no âmago dos mil pulmões.

(CRAVEIRINHA, 1982, p. 58-59)

Em diversos poemas de José Craveirinha, a revolta e o sarcasmo contra a humilhação e a opressão de seu povo se traduz, como em Malangatana, pelo horror ao vazio. Versos caudalosos, então, abalam a simetria das estrofes e extrapolam a métrica, em indignada denúncia:

Correm-nos mil cães de água e sal a fio
olhos abaixo a ganir-nos as faces inchorosas
(...)
enquanto nossos filhos cantam estrofes dos lusíadas
aportuguesando-se epicamente no dia da raça
(...)
nós espécie de gente a morder de raiva a neurastenia
das raparigas imolando-as nas hirtas culatras
do nosso efervescente crepúsculo moçambicano.
E aos prévios sinais das nossas bocas rangendo os milhos
lançamos os duros frutos das mochilas prenhes nas ruas
e semeamos no quotidiano nossas vespas de lume em lascivas
rajadas ansiosas do seu favo de ossos desflorando roupas.

(CRAVEIRINHA, 1980b, pp.79-80)

Essa angústia frente ao vazio, esse jogo de excessos, esse erotismo que excede as fronteiras da ordem provocando a irrupção do inconsciente mitológico, os espelhamentos *ad infinitum* configuradores de uma visão labiríntica do universo subvertem, tanto na obra do pintor, como na do poeta, a razão colonial, pois assumem uma dissemetria em relação ao centro organizador. Assinalam, desse modo, a presença de um barroquismo estético que muito se aproxima do neobarroco latino-americano.

Na segunda metade do século XX, autores da literatura hispano-americana, entre os quais Lezama Lima, Alejo Carpentier e Severo Sarduy, fundam uma nova vertente estética barroca – designada pelo último de "neobarroca" – que se afasta da concepção religiosa do barroquismo europeu. Tal reapropriação do barroco empreendida por esses escritores visa a uma contestação do passado colonial, na medida em que reescreve o outrora segundo o olhar dos excluídos pelos discursos históricos oficiais. O cubano Severo Sarduy define essa nova estética como uma arte da transgressão, possibilitadora de uma outra legibilidade poética e histórica:

> Barroco em sua ação de pesar, em sua queda, em sua linguagem afetada, às vezes estridente, multicor e caótica, que metaforiza a impugnação da entidade logocêntrica que até então nos estruturava em sua distância e autoridade; barroco que recusa toda instauração, que metaforiza a ordem discutida, o deus julgado, a lei transgredida. Barroco da Revolução.
>
> (SARDUY, 1979, p. 178)

O neobarroco, portanto, representa sublevação, discordância em relação ao centro, ao *Logus* absoluto, à razão imposta pela Europa aos continentes periféricos como a América Latina e a África. Por tal razão, se encontra "*relacionado à literatura e à cultura dos países saídos do colonialismo*". (VASCONCELOS, 1989. p.7)

Afonso Ávila, também estudioso do barroco, enfatiza, em seu livro *O Lúdico e as projeções do mundo barroco* (1971), que a dúvida existencial, própria desse estilo, se expressa pela consciência da ludicidade, fundindo os contrários que labirinticamente se suplementam em espirais de gozo, libertando-se dos círculos redutores do racional. Assim, o jogo barroco se afirma como instrumento de rebeldia, onde a emoção predomina, desestabilizando o equilíbrio clássico. O excesso e o exagero, a abundância e o desperdício caracterizam essa linguagem, cuja extroversão exprime a festa dos sentidos, o sem limites, o prazer, o erotismo.

Para Walter Benjamin, outro teórico do barroco, este se configura como uma alegoria do desengano. É espelho deformado. Através do estilhaçamento semântico e fônico, faz o riso contracenar com a melancolia e com o vazio.

> O barroco, encruzilhada de signos e temporalidades, funda sua razão estética na dupla vertente do luto e da melancolia, do luxo e do prazer. Mistura de convulsão erótica e patetismo alegórico, aponta para a crise da modernidade e revela o impedimento de continentes que não puderam incorporar o projeto do Iluminismo.
>
> (CHIAMPI, 1998, p. 3)

Com uma perspectiva divergente, essa nova "razão barroca", ou melhor, "neobarroca", instui-se como uma "razão do Outro", emergindo como crítica ao racionalismo ocidental com que os colonizadores europeus, na maior parte das vezes, impuseram sua cultura aos povos colonizados. Expressão de uma crise cultural e política aguda, essa vertente neobarroca encontra nas literaturas dos continentes periféricos, entre as quais as da América Latina e da África, espaço propício para sua manifestação, tendo em vista o hibridismo e a mesclagem de culturas existentes nos territórios colonizados.

A poesia de José Craveirinha apresenta fortes traços neobarrocos. Profundo sentido alegórico se depreende da ludicidade verbal dos seus poemas, cujos versos se movimentam em espiralados pontos e contrapontos, fluxos e refluxos, cantos e contracantos, numa atitude barroca, que, entretanto, nada tem a ver com as antíteses e os raciocínios conceptistas próprios ao barroquismo religioso advindo da Contra Reforma. Conforme o poeta moçambicano Virgílio de Lemos afirma em um ensaio, esse novo viés barroco, "*como o de toda a literatura moçambicana pós-50, é puramente estético e ideológico*", pois consiste na sedução do abismo e da irreverência de imagens e linguagens, adotando do barroquismo europeu, apenas, a vertigem, o labirinto, os espelhamentos, recursos usados como estratégias de subversão dos cânones literários europeus transplantados pelo colonialismo.

Na poética de José Craveirinha e na pintura de Malangatana Valente, a dimensão neobarroca assume contornos cósmicos, intensamente atrelados a uma busca telúrica das raízes moçambicanas, apagadas, em parte, pelas práticas coloniais etnocêntricas. O erotismo neobarroco do poeta e o do pintor se manifestam como jogo, revolta e indignação diante da consciência da fratura em relação às matrizes africanas.

A pintura de Malangatana apresenta várias fases: a do expressionismo crítico – influenciado pelo neo-realismo –, que efetua a denúncia do colonialismo, dos trabalhos forçados, dos cruzamentos culturais resultantes da imposição do cristianismo, das injustiças e miséria presentes no cotidiano dos bairros de caniço de Lourenço Marques; a do expressionismo marxista, onde se depreende um didatismo pictural em prol da luta de libertação e dos ideais da Revolução; a do onirismo cósmico e telúrico em que predominam o encarnado, os elementos do universo mítico moçambicano, os monstros, as unhas, os dentes, enfim, o horror e o sangue próprios de um contexto de guerra e violência; a do surrealismo cósmico, em que o azul substitui o rubro das telas, tingindo as figuras fantasmagóricas do imaginário ancestral que se retorcem à procura das origens, da paz e dos antigos sonhos.

> Este sonhar é projeção que alimenta o real mítico, ou, se se quiser, o diurno onírico, já que entre o mito e o sonho estreitas relações se tecem. Pois não é a Cultura-Mãe que faz nascer a parte pensável, visível, sonhável do Sonho?
>
> (PEREIRA, 1998, p. 18)

Como a pintura de Malangatana, mergulhada nesse espaço materno-onírico-cultural, a poética de Craveirinha, condecorada em 1991 com o Prêmio Camões, também apresenta longo percurso, tendo passado por várias fases: a neo-realista, a da negritude, a da "moçambicanidade", a anticolonial, a do lirismo amoroso nos célebres poemas à Maria, a dos tempos distópicos. Em toda a obra – composta pelos livros *Xigubo* (1964), *Cantico a un dio de catrame* (1966), *Karingana ua karingana* (1974), *Cela 1* (1980), *Maria* (1988), *Babalaze das hienas* (1997) –, a posição clandestina adotada pelo sujeito poético inscreve a lírica do autor sob a égide desse barroquismo estético e revolucionário, cuja consciência da necessidade de contaminar a língua do colonizador determinou a dicção erótica, guerreira, vibrante, áspera, luxuriante, da qual é depreendido um roçar nervoso de vocábulos, escritos em ronga, que se atritam, insubmissos, com a língua portuguesa.

Incorporando os ritmos moçambicanos, "*os gritos de azagaias no cio das raças*", o "*tantã dos tambores*" ressoando na pele dos versos, Craveirinha conclama miticamente a ancestralidade africana e impõe sua poesia como um canto apoteótico de rebeldia. Assim, a língua portuguesa, que o aparelho colonial desejava imune a alterações, é sublevada; passa por um processo de moçambicanização. No poema "Inclandestinidade", de *Cela 1*, por exemplo, a

voz lírica assume a contramão da língua, evidenciando, em relação à História, uma postura barroca – na acepção dada a esse termo por Walter Benjamin:

> Cresci.
> Minhas raízes também
> cresceram
> e tornei-me um subversivo
> na genuína legalidade.
> Foi assim que eu
> subversivamente
> clandestinizei o governo
> ultramarino português.
> Foi assim!
>
> (CRAVEIRINHA, 1980b, p. 85)

O sujeito-poético, com metáforas iradas e versos agressivos, transgride a norma e as regras impostas pelo padrão culto do idioma português. Poeta, militante, Craveirinha "subverte o código e funda outras relações com a lógica perversa do discurso comum" (CHAVES, 1999, p. 147). A subversão se impõe, assim, tanto em nível ideológico, quanto lingüístico e literário, fazendo emergir uma "razão Outra", contestadora do passado ibérico e colonial. Nos poemas de *Cela 1*, a angústia em relação à história de opressões se manifesta através de alegóricas imagens neobarrocas que expressam o insólito e o absurdo da violência vivida nos cárceres da PIDE, na antiga Lourenço Marques:

> Noites enjoadas de um milhão de angústias
> Racham-se as unhas na lascívia das macias
> Paredes de cimento (mentira não são macias) caiado
> E no amoroso cárcere ensurdecedor de silêncios.
>
> (CRAVEIRINHA, 1980b, p. 15)

Outro ponto de contato entre as histórias de vida de Craveirinha e Malangatana foi a experiência do cárcere. Também o pintor foi acusado de se ter envolvido com a FRELIMO e foi companheiro de prisão do poeta, trazendo, depois, para sua arte essa opressiva e dolorosa vivência nas celas da ditadura salazarista.

Os poemas à Maria singularizam o lirismo de Craveirinha. Barrocamente, expressam a dor e a estranheza do homem diante da morte. Chorando a saudade da esposa e celebrando a memória do amor conjugal, o sujeito poético transforma as lembranças da vida partilhada ao lado da amada em matéria de

versos de imensa beleza e inquietação existencial e ontológica. Na encruzilhada de tempos, as sofridas reminiscências do poeta eternizam a figura de Maria:

> Hoje
> é o eterno ontem
> da silhueta de Maria
> caminhando no asfalto da memória
> em nebuloso pé ante pé do tempo.
> Todo o tempo
> colar de missangas ao pescoço
> sempre o tempo todo
> suruma minha suruma da saudade·
> (CRAVEIRINHA, 1998. p. 20)

Conforme assinalou Ana Mafalda (LEITE, 2001), em *Maria*, muitos poemas compõem um lento "*requien*" à memória de Maria e à terra moçambicana, vítima de tantas atrocidades:

> De
> Mil cutelos
> Os inhumanos
> Lanhos nas carnes.
> Beiços
> De lâmina
> No sangue
> A língua delambe.
> (CRAVEIRINHA, 1998. p. 112)

As dores e padecimenetos pessoais se acumpliciam com a consciência em relação às torturas sofridas pelo povo moçambicano. Ironia, sarcasmo e ceticismo se fazem procedimentos poéticos de denúncia social. Há um erotismo às avessas que revela o sadomasoquismo de um período histórico em que imperou um regime marcado pela força de cutelos.

Na pintura de Malangatana, procedimentos picturais correspondentes também expressam essa violência: facas, catanas e o vermelho intenso traduzem o pavor e o medo de uma época manchada de sangue.

Em *Babalaze das hienas*, Craveirinha continua sua proposta lúcida de desmascarar as injustiças e opressões também ocorridas nos longos anos da guerra de desestabilização travada entre a FRELIMO e a RENAMO. Os poemas

desse livro alertam, criticamente, para a morte que ameaça os moçambicanos, a quem, ironicamente, o eu-lírico chama "*moçambiquicidas*":

> Das incursões bem sucedidas aos povoados?
> Sobressaem na paisagem
> (...)
> Tabuadas e uns onze
> – ou talvez só dez –
> cadernos e um giz
> espólio das escolas destruídas.
> Sobrevivos moçambiquicidas
> Imolam-se mesclados no infuturo.
>
> (CRAVEIRINHA, 1997. p.52)

Um dos traços mais representativos da poesia de Craveirinha – a narratividade –, encontra-se também em *Babalaze das hienas*, onde, como em *Karingana ua Karingana*, há a presença de um poeta-narrador. Só que, em *Babalaze*, o poeta-*griot* não conta mais as antigas lendas da terra, porém, os tristes casos que assolam o país destruído pelas guerrilhas iniciadas após a independência de Moçambique. Em linguagem disfórica, irônica, alegórica, neobarroca, narra o pânico instalado na cidade de Maputo, enfocando, principalmente, as classes sociais desfavorecidas, as mais atingidas pela violência:

> Gente a trouxe-mouxe da má sorte
> calcorreia a pátria asilando-se onde
> não cheire a bafo
> de bazucadas.
> (...)
> Gente dessendentando martírios
> nos charcos
> se chover.
> ...
> ou a pé descalço dançando.
> A castiça folia.
> Das minas."
> (CRAVEIRINHA, 1997. p.11)

Na arte neobarroca, acumulam-se fragmentos de signos em explosão que alegorizam as ruínas da história. Na poesia de Craveirinha e na pintura de Malangatana, vários espaços fraturados do contexto moçambicano surgem como

topológicos locais revistos criticamente pela pena do poeta e pelo pincel do pintor: os subúrbios de caniço, os bordéis da prostiuição, os cárceres da PIDE, os cenários da velha África ancestral, entre outros. Fazendo contracenarem relatos do fabulário oral com cenas trágicas do presente, a *poiesis* de Zé Craveirinha e a pintura de Malangatana Valente põem em cena o lado de sombra da cultura moçambicana que a colonização manteve silenciado. Com o vigor de versos e cores profundamente eróticos, imprimem vida no luto cultural de um Moçambique marcado por tantas mortes. A linguagem corporal, sonora, plástica, passional dos poemas de Craveirinha e das telas de Malangatana se oferece, assim, como um exercício de máxima estetização, funcionando como um grande espelho retorcido, labiríntico, onde os avessos da história se refletem transformados em apoteótica expressão poética e pictural de busca das próprias raízes e de mordaz acusação às tiranias perpetradas, durante séculos, contra sua terra e sua gente.

Segundo Severo Sarduy, a reapropriação do barroco pela modernidade gera uma arte descentrada que depõe a ordem estabelecida. Ao fundarem uma poesia e uma pintura autenticamente moçambicanas, Craveirinha e Malangatana põem em questão os cânones coloniais, efetuando uma grande ruptura em relação aos paradigmas estéticos até então vigentes. A arte de ambos, portanto, se erige como uma apoteose da palavra, da cor, da imagem, do movimento e do canto, fazendo explodirem, neobarrocamente, os submersos sentidos culturais, políticos e sociais existentes no rico imaginário moçambicano.

Carmen Lucia Tindó Ribeiro Secco é Doutora em Letras Vernáculas (UFRJ, 1992), Professora do Setor de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Membro da *Cátedra Jorge de Sena para Estudos Literários Luso-Afro Brasileiros* da Faculdade de Letras – UFRJ, Pesquisadora do CNPq. Desenvolve a pesquisa *Sonho, Paisagem e Memória nas Literaturas Africanas.* Publicações nas áreas de Literaturas Africanas e Brasileira, entre as quais: *Morte e prazer em João do Rio* (Rio: Francisco Alves, 1976), *Além da idade da razão* (Rio: Graphia, 1994), *Guia bibliográfico das literaturas africanas em bibliotecas do RJ* (Rio: F. Letras/UFRJ, 1996), *Antologias do mar na poesia africana* (Rio: F. Letras/UFRJ, 1996, 1997, 1999. 3 v.); *Antologias do mar na poesia africana-Angola* (Luanda: Ed. Kilombelombe, 2000).

*Este ensaio faz parte do projeto de pesquisa *LETRAS E TELAS*: *Sonhos, Paisagens e Memórias na Poesia e na Pintura Africanas Contemporâneas* que desenvolvemos junto ao CNPq, desde março de 1999.

BIBLIOGRAFIA:

ABDALA Jr., Benjamin. "António Jacinto, José Craveirinha, Solano Trindade – o sonho (diurno) de uma poética popular. In: *Anais do I Encontro de Professores de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa.* Niterói: Imprensa Universitária da UFF, 1995.

ÁVILA, Afonso. *O Lúdico e as projeções do mundo barroco.* SP: Ed. Perspectiva, 1971.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política.* SP: Brasiliense, 1984.

BRAVO, Víctor Antonio. *La Irrupción y el límite.* México: Universidad Nacional Autónoma de México – UNAM, 1988.

CALABRESE, Omar. *A Idade neobarroca.* Lisboa: Edições 70, 1987.

CHABAL, Patrick. *Vozes moçambicanas*: *literatura e nacionalidade.* Lisboa: Vega, 1994.

CHAVES, Rita. "Craveirinha, da Mafalala, de Moçambique, do Mundo". In: *Via Atlântica.* Nº 3. Revista do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da F.F.L.CH da USP. SP: USP, 1999. pp. 140-169.

CHIAMPI, Irlemar. *Barroco e modernidade.* S P: Ed. Perspectiva, 1998.

COUTO, Mia. Depoimento inserido na reportagem "Malangatana Valente Ngwenya: Relação Fiel e Verdadeira", organizada por Rodrigues da Silva. *Jornal de Letras-JL.* Ano XVI, nº 663. Lisboa, 13 a 26 de março de 1996, pp. 12-13.

CRAVEIRINHA, José. *Xigubo.* 2. ed. Lisboa: Edições 70, 1980a.

______. *Karingana ua karingana.* Lisboa: Edições 70, 1982.

______. *Cela 1*. Lisboa: Edições 70, 1980b.

______. *Maria.* Lisboa: Caminho, 1998.

______. *Babalaze das hienas.* Maputo: UEA, 1997.

DERRIDA, Jacques. *A Escritura e a diferença.* SP: Ed. Perspectiva, 1971.

FOUCAULT, Michel. *El Orden del discurso.* Barcelona: Tusquets Editor, 1970.

GLISSANT, Edouard. *Poétique de la relation.* Paris: Gallimard, 1990.

GONÇALVES, Rui Mário. "Malangatana: um grande pintor africano". Entrevista ao pintor. In: Jornal de Letras-JL. Ano VI, Nº 208. Lisboa, 30-06-1986. pp. 18-19.

JORGE, Sílvio Renato. "José Craveirinha e a busca da palavra moçambicana". In: CAMPOS, Maria do Carmo Sepúlveda e SALGADO, Maria Teresa. *África & Brasil*: *Letras em laços.* Rio: Atlântica, 2000. pp. 197-208.

JUNOD, Henri. *Usos e costumes dos bantu.* Maputo: Arquivo Histórico de Moçambique, 1996, tomos I e II. (Coleção *Documentos,* 3)

LABAN, Michel. *Encontro com escritores.* Porto: Fundação Engenheiro António de Almeida, 1998. v. III.

LARANJEIRA, Pires. *Literaturas africanas de expressão portuguesa.* Lisboa: Universidade Aberta, 1995.

LEITE, Ana Mafalda. "Canto, recitação..." *Jornal de Angola.* Ano 26, nº 8368. Suplemento Vida Cultural. Luanda, 15 de outubro de 2000. p. IV e V.

______. *A Poética de José Craveirinha*. 2. ed. Lisboa: Ed. Vega, 1991.

______. *Oralidades & escritas nas literaturas africanas*. Lisboa: Ed. Colibri, 1998.

______. *In*: *Vertical*, nº 55. Lisboa, julho-agosto/1993. *Apud*: *Maderazinco.* Revista Literária moçambicana. Edição 2. Maputo, dez./ 2001. Site *http://www.maderazinco.tropical.co.mz/index.html*

LISBOA, Eugénio. "José Craveirinha". In: *Maderazinco.* Revista Literária moçambicana. Edição 2. Maputo, dezembro de 2001. Site *http://www.maderazinco.tropical.co.mz/index.html*

LOPES, José Miguel. "Cultura acústica e cultura letrada: o sinuoso percurso da literatura em Moçambique". In: Revista *Metamorfoses.* Publicação da *Cátedra Jorge de Sena*. nº 2. Lisboa; Rio: Ed. Cosmos; UFRJ, 2001. pp.157-168.

MALANGATANA. (álbum das pinturas; org. de Júlio Navarro). Lisboa: Caminho, 1998.

MARTINHO, Fernando J.B. "Elegíaca desmesurada". In: *Maderazinco.* Revista Literária moçambicana. Edição 2. Maputo, dezembro de 2001. Site http://www.maderazinco.tropical.co.mz/index.html

MATUSSE, Gilberto. *A Construção da imagem de moçambicanidade em José Craveirinha, Mia Couto e Ungulani Ba Ka Khosa*. Maputo: Livraria Universitária da UEM, 1998.

MENDONÇA, Fátima. *Literatura moçambicana: a história e as escritas.* Maputo: Universidade Eduardo Mondlane, 1988.

MORENO, César Fernández. *América latina em sua literatura.* SP: Ed. Perspectiva, 1979.

NAVARRO, Júlio (org.). *Malangatana. (álbum).* Lisboa: Caminho, 1998.

PEREIRA, Frederico. "Falar de Malangatana, Ouvir ecos de Malangatana". In: NAVARRO, Júlio (org.). *Malangatana. (álbum).* Lisboa: Caminho, 1998.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Barroco*: *do quadrado à elipse.* RJ: Rocco, 2000.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *Pela mão de Alice*: *o social e o político na pós-modernidade.* 2. ed. Lisboa: Cortez, 1996.

SARDUY, Severo. "O Barroco e o Neobarroco". In: MORENO, César Fernández. *América latina em sua literatura.* SP: Ed. Perspectiva, 1979.

______. *Barroco.* Lisboa: Vega, 1989.

SAÚTE, Nelson. *Os Habitantes da memória: entrevistas com escritores moçambicanos.* Praia; Mindelo: Embaixada de Portugal; Centro Cultural Português, 1998.

SECCO, Carmen Lucia Tindó Ribeiro. "O Mar, a ilha, a língua: a vertigem da criação na poesia de Virgílio de Lemos". In: *Anais do 6º Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas.* RJ: UFRJ, agosto de 1999. Texto integralmente publicado no site http://victorian.fortunecity.com/statue/44/ail.html

SILVA, Calane. "Karingana ua karingana dum poeta". In: *Português em Cordel.* nº 5. Maputo: AMOLP, junho de 1995.

SILVA, Manoel dos Santos e. *Do Alheio ao próprio: a poesia em Moçambique.* SP; Goiânia: EDUSP; UFG, 1996.

SILVEIRA, Jorge Fernando da. "José Craveirinha: Impoética poesia". In: *Anais do I Encontro de Professores de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa.* Niterói: Imprensa Universitária da UFF, 1995.

TABORDA, Terezinha. *O vão da voz.* Belo Horizonte: UFMG, 2000. (Tese de Doutorado policopiada).

VASCONCELOS, José Manuel de. Apresentação de Severo Sarduy. In: SARDUY, Severo. *Barroco.* Lisboa: Ed. Vega, 1989.

MALANGATANA VALENTE, "Perturbação na Floresta", Óleo s/ tela. 89 x 153 cm.1987

Celina Moreira de Mello
UFRJ/CNPq-FBN

As festas galantes de Watteau: da frivolidade à melancolia

Resumo: Como se legitima a obra de arte? Como emerge e solicita ser reconhecida enquanto tal? Apresentamos, neste ensaio, um breve estudo de alguns valores investidos no tema da "festa galante", partindo da fundação, em 1717, do gênero pictural das *festas galantes* por ocasião da apresentação do quadro de recepção (*morceau de réception*) de Watteau (1684-1721) – *Peregrinação à ilha de Citera*. Este estudo fundamenta-se na proposta de Dominique Maingueneau (1993) para os estudos literários, e especificamente nos conceitos de contexto, *ethos* e posicionamento, para construir a visão de um espaço discursivo de legitimação recíproca entre o campo literário e o campo pictural.

Palavras-chave: Literatura francesa, pintura, Watteau.

Abstract : How is a work of art legitimated? How does it emerge and ask for being recognized as art? We present in this essay a short study of some of the values invested into the theme of the "fête galante", since the very creation, in 1717, of the pictorial genre of *fêtes galantes* on the occasion of Watteau's (1684-1721) reception painting (his *reception piece*) – *Pilgrimage to Cythera Island*. The present work is based on Dominique Maingueneau's (1993) proposal regarding literary studies, more specifically on his concepts of context, *ethos* and positioning, in order to build a discursive area of reciprocal legitimization between literary field and pictorial field.

Keywords: French literature, picture, Watteau.

Ao longo de dois séculos e meio, até o movimento dos Impressionistas, a política instaurada pela Real Academia de Pintura e Escultura atuará como uma força de fomento e apropriação da obra de arte, associada a diretrizes oficiais, que foi traduzida em termos de concursos, prêmios, encomendas, determinação das atividades dos pintores, hierarquização de gêneros, debates sobre o Belo e o Gosto associados a projetos de educação do bom gosto do

público. As definições acadêmicas do Belo apontam para uma tensão relativa aos valores que são compartilhados por determinados grupos hegemônicos e formam os fundamentos desta sociedade. Após a etapa da constituição do grupo de pintores acadêmicos, com um estatuto social progressivamente comparável àquele dos escritores, o campo literário e o campo pictórico tecerão relações de recíproca legitimação, recorrendo progressivamente pintores e escritores a uma identidade compartilhada, a do criador. E é assim na categoria poética, da poesia entendida como criação, que pintor e escritor se encontram.

Estudos estéticos especializados e cortados de um entorno cultural tornam difícil o exercício de imaginação do impacto direto, no que se convencionou chamar de Gosto, das tensas e, muitas vezes, conflituosas relações entre o mundo da arte e aquele da política, e da força com a qual as transformações destas relações redefiniram seu "passado", ao se consolidarem como *habitus*[1] dos grupos dominantes. Formulando e veiculando valores que resultam de um exercício de *violência simbólica*[2], os espaços discursivos são também espaços institucionais em que se encontram em jogo as questões estéticas que constituem uma cena de confrontos e lutas entre determinados grupos, pelo controle do poder.

Nesta perspectiva como se legitima a obra de arte? Como emerge e solicita ser reconhecida enquanto tal? Apresentamos, neste ensaio, um breve estudo de alguns valores investidos no tema da "festa galante", partindo da fundação, em 1717, do gênero pictural das *festas galantes* por ocasião da apresentação do quadro de recepção (*morceau de réception*) de Watteau (1684-1721) – *Peregrinação à ilha de Citera*. Este estudo fundamenta-se na proposta de Dominique Maingueneau (1993) para os estudos literários, e especificamente nos conceitos de contexto, *ethos*[3] e posicionamento, para construir a visão de um espaço discursivo de legitimação recíproca entre o campo literário e o campo pictural.

A interpretação do tema das *festas galantes* se dá a partir da leitura da rede de significantes que se foi construindo em torno do estilo de Watteau, do gênero pictórico das *festas galantes* e sobretudo do quadro *Peregrinação à ilha de Citera*, em um percurso que vai da frivolidade à melancolia. Esta rede desdobra-se e estende-se pela História da Cultura francesa, recolhendo diversos valores vinculados a *habitus* de diversos grupos sociais, em diferentes épocas. A rede de significantes que foi sendo tecida a partir da recepção da obra do pintor e do significante Watteau, e que compreende a expressão *à Watteau*, é tributária

dos diferentes valores atribuídos, na França, e por refração na Europa, ao estilo rococó e aos temas galantes, em diversos espaços-históricos.

A *festa galante* é um gênero pictural fundado por Watteau, com o quadro intitulado *Peregrinação à ilha de Citera* (*Pèlerinage à l'île de Cythère*). O primeiro uso atestado da expressão *festa galante* para designar um gênero pictórico é de 1717, na ata que registra o gênero do quadro de recepção de Watteau pela Real Academia de Pintura e Escultura, para o qual Watteau tivera o privilégio de escolher o tema; o título do quadro foi riscado e substituído por "*uma festa galante*":

> *Le sieur Antoine Watteau peintre de Valenciennes après avoir été agréé le trente juillet mil sept cent douze a fait apporter led(it) tableau qui lui avait été ordonné représentant le pelérinage à lisle de Citere* (le titre barré est remplacé par *une feste galante*). *L'Académie après avoir pris les suffrages à la manière accoutumée elle a receu ledit sieur Vatteau académicien.*[4]

Explica Jollet: "Estas "festas galantes" apresentam personagens com trajes de fantasia, ocupadas com atividades de prazer, em um cenário campestre."[5] Embora se encontrem presentes traços da tradição pictórica, como os bosques, característicos das cenas de paisagem da pintura nórdica, as cenas teatrais que trazem as figuras da *commedia dell'Arte*, a influência do arabesco, privilegiando a temática galante e uma paisagem pitoresca,[6] marcada pela importância dos artistas italianos do século XVII, firma-se Watteau como o criador de um novo gênero pictórico. [7]

Em *Peregrinação à ilha de Citera*, o público reconhece os bailes parisienses, a alegria de viver e a atmosfera sensual que fez de Paris, nos anos da Regência de Philippe d'Orléans, sucessor de Luís XIV, a capital européia da música, do teatro e do jogo. Esta modalidade da pintura de gênero representa jovens galantes, em cenas que evocam as festas da Corte, nos primeiros momentos do reinado de Luís XIV, sobretudo as festividades dos *Prazeres da ilha encantada* (*Les plaisirs de l'Ile enchantée*)[8]. Na verdade, as festas galantes de Watteau evocam os bailes da época do pintor, na cidade de Paris, em que são imitados os «divertimentos» da corte de Luís XIV, ausentes em Versalhes, nos últimos anos de vida de um monarca velho, entristecido e com medo da morte.

O público identifica, nesta ilha mitológica, o parque de Saint-Cloud, nos arredores de Paris: a expressão *ir à Saint-Cloud* tem como referente os amores livres. *Peregrinação à ilha de Citera* tematiza cenas ditas de galanteria, de

amores breves e sem conseqüências trágicas, de sensuais e efêmeras relações que unem casais jovens, nos parques e jardins de Paris. As figuras, com gestos que lembram passos de dança, compõem uma coreografia do desejo, elegante e delicada, *habitus* de uma distinção de galanteria francesa: o jovem galante é apreciado em sociedade, cortês com as mulheres, gracioso e mundano, superficial e brilhante.

A ação evoca a ilha de Citera ou Cerigo, no mar Mediterrâneo, de cujas águas, de acordo com a tradição clássica, nasceu Vênus, deusa da beleza e do amor, e que pertencia, àquela época, aos territórios da então poderosa República de Veneza. Para Giovanni Macchia, Citera associa-se, no imaginário do início do século XVIII, à ilha da Razão, com a qual compõe as práticas da libertinagem.[9] Por outro lado, o tema da peregrinação amorosa à ilha consagrada à deusa Vênus é também de inspiração literária e constituirá uma constante na Literatura francesa dos séculos XVIII e XIX, marcada especificamente na poesia pela transposição deste e de outros quadros do pintor.

Com o quadro *Peregrinação à ilha de Citera*, cuja temática, conforme as convenções da alta pintura, é mitológica e literária, Watteau postulava ser recebido, pela Real Academia de Pintura e Escultura, na categoria de pintor de história. O quadro configurou-se efetivamente como a obra que o confirmou na qualidade de membro da Academia, embora Watteau fosse aceito na qualidade de pintor de *festas galantes*, gênero criado especificamente pelo júri acadêmico, para o classificar. Por que não teria alcançado Watteau a condição de pintor de história? O que teria levado o júri da Academia a não lhe conferir esta distinção? Talvez os acadêmicos identificassem, naquele quadro, assim como nas demais obras de Watteau, traços de um sistema estético dissonante face aos ensinamentos que ministravam e, conseqüentemente, um risco para sua posição hegemônica, na regulação do campo pictórico. O pintor, por suas opções estéticas e temáticas, parecia apreciar valores que contestavam a tradição acadêmica. Destacamos, a seguir, nesta perspectiva, algumas características do quadro e deste novo gênero.

1. Em *Peregrinação à ilha de Citera*, embora a escolha do tema, vinculado à tradição greco-latina, obedeça formalmente às convenções que regem a pintura de história, a cena representada é vista como desprovida de dramaticidade ou de um sentido alegórico – leia-se pedagógico–, e parece valorizar apenas o prazer, em detrimento do componente racional. Como nas demais *festas galantes* de Watteau, as personagens retratadas não são bíblicas, nem mitológicas.

2. O tema do quadro, respeitando as convenções da mais alta pintura, é também de origem literária e teatral. Entretanto, não dialoga com os gêneros de maior valor para as Belas-letras, a epopéia e a tragédia ou até mesmo a ópera, formas literárias eruditas que servem de inspiração à pintura de história, já esgotadas àquela época, mas com um teatro mais popular: o das comédias do Teatro Francês, balés-óperas e peças da *commedia dell'arte* representadas nas feiras. O público contemporâneo identificava, nos personagens do quadro, os jovens camponeses disfarçados de peregrinos da comédia popular de Florent Dancourt, *Três primas* (*Trois cousines*), que já inspirara o quadro de Watteau *A ilha de Citera* (*L'Île de Cythère*), de 1709.[10]

A inspiração para o tema do quadro viria, então, de modelos pouco valorizados pela hierarquia de gêneros acadêmica. A importância da comédia italiana, nos quadros de Watteau, assume o valor de uma recusa da política autoritária e monopolística do Teatro Francês, que lograra expulsar da França os atores italianos. Estes, trazidos à França por Catarina de Médicis e Henrique III, no século XVI, tiveram no século seguinte imenso sucesso. Foram mais tarde promovidos por Luís XIV a "Comediantes do Rei". As peças que representavam, a que Goldoni chamará de *Commedie dell'arte*, eram geralmente satíricas e extremamente livres, em total oposição às rígidas regras do teatro clássico, defendidas pelos membros da Academia Francesa de Letras. Devido às pressões dos Comediantes Franceses, eles foram expulsos por ordem de Luís XIV, em 14 de maio de 1697. Contudo, o tipo de espetáculo que haviam introduzido continua a atrair o público da província e do teatro das feiras. Com a morte do rei, o Regente, em um ato simbólico, faz vir à França uma trupe de atores italianos, que voltam a ocupar o teatro do Hôtel de Bourgogne e assumem o título de *Comediantes Italianos do duque de Orléans, Regente.* Watteau registrara a partida dos comediantes italianos, como uma cena dramática, em *Partida dos comediantes italianos em 1697* (*Départ des comédiens italiens en 1697*), quadro que só nos chegou graças a sua reprodução, em uma gravura de Louis Jacob.

Mesmo que *Peregrinação à ilha de Citera* não tenha sido inspirado diretamente do teatro popular ou da comédia italiana, numerosos são os quadros de Watteau, que representam personagens ou cenas do teatro italiano, como *Arlequim imperador na lua* (*Arlequin empereur dans la lune*,1707), *O Mezzetino* (*Sous un habit de Mezetin*, 1717), *O amor no teatro italiano* (*L'amour au théâtre italien*, 1717) e o famoso *Gilles* (*Pierrot dit "Gilles"*, 1717-1719) os quais também integram o gênero das *festas galantes*.

3. Para Giovanni Macchia, o tratamento dado ao tema inspirar-se-ia, na realidade, de *A Veneziana* (1705), uma comédia-balé [11], com música de La Barre e versos de Houdar de La Motte.

> Parece-me que não foi *Les Trois Cousines*, mas uma comédia-balé, representada em 1705, com música de La Barre e versos de Houdar de la Motte, intitulada *La Vénitienne* (entre a *momerie* e a *fête galante*) que [apresenta] em uma tênue trama de amores entrecruzados, de disfarces e de ciúmes, as figuras mais próximas das fascinantes personagens que Watteau perseguiu a vida toda: as máscaras italianas e os peregrinos de Citera.[12]

A origem do tema indicaria, neste caso, um claro posicionamento estético, pois Houdar de la Motte, na Querela dos Antigos e dos Modernos, pronunciara-se em favor dos modernos. A polêmica que se originara de uma comparação entre o século de Augusto e o século de Luís XIV, e a respeito da qual Charles Perrault concluira que o presente é superior ao passado e o progresso na Poesia tem mais valor que a imitação dos modelos da Antigüidade Clássica, transformou-se em um acirrado debate, diante do qual, como afirmamos, o quadro de Watteau tem um valor de posicionamento. *Peregrinação à ilha de Citera* representa uma cena teatral *moderna*, voltada para a celebração do momento presente. Além disto, em uma feliz associação entre a Feira e a Ópera, o quadro celebraria igualmente a tradição popular de teatro das feiras que substituíra junto ao público o sucesso do Teatro Italiano. [13]

4. A composição do quadro de recepção de Watteau rompe com separações e hierarquias acadêmicas, em diversos níveis formais e temáticos. Os jovens amantes exibem a sensualidade de figuras de Rubens, com um paradoxal contraste entre o aspecto "carnal" das estátuas de mármore e o aspecto "marmóreo" das figuras humanas. Os corpos redistribuem os espaços do público e do privado, em cenas teatrais ou de sonho, evocando as principais alegorias da vida para o homem barroco. Os trajes de fantasia e o movimento dos corpos reduzem as distâncias que os códigos sociais instituem, entre classes sociais e entre homens e mulheres. De igual modo, fica abolida, no espaço da tela, uma hierarquia de figuras em que as personagens principais devem vir em posição central, em contraste com as figuras secundárias. No que se refere às leis da perspectiva, as figuras se confundem com o fundo, as árvores, os cenários teatrais, enquanto as estátuas parecem tomar parte na ação.

5. Por outro lado, a ambientação veneziana da cena e o colorido das personagens, que vêm convocar Rubens, integram o quadro a uma rede de sentidos

que pode ser lida através do prisma da querela dos desenhistas e coloristas, marcando a preferência de Watteau por uma estética colorista.[14] Veneza convoca, igualmente, as imagens sensuais dos bailes de máscaras de seu carnaval, tema de um outro quadro de 1717, *As festas venezianas* (*Fêtes vénitiennes*), imagens de um mundo que vem se contrapor àquilo que se tornara Paris, nos tristes e austeros anos do final do reinado de Luís XIV, casado em segundas núpcias com a severa Mme de Maintenon. A *festa galante* representa, portanto, no sentido mais literal do termo, os valores do bom gosto, da graça, da juventude e dos jogos amorosos, que se opõem ao sombrio moralismo do final do reino de Luís XIV.

A escolha do tema do quadro, seu *dessein*, e o tratamento formal, desenho[15] e cor, para além de um projeto pessoal de Watteau, almejando fazer parte do grupo de pintores acadêmicos, pode ser lido como o indício de uma crítica face a rígidos modelos estéticos, que em seu respeito por uma tradição erudita impõem uma política galicana, absolutista e centralizadora. Um dos últimos quadros de Watteau, *A insígnia de Gersaint* (*L'enseigne de Gersaint*, 1720) constituiria uma alegoria desta postura de contestação: o quadro que representa o rei Luís XIV, retrato oficial de um rei reproduzido e visto em toda a Europa, é encaixotado diante da total indiferença dos presentes.

De acordo com François Moureau, os quadros de Watteau evocariam, para seus contemporâneos, "uma adaptação moderna, dessacralizada e talvez nostálgica, de uma arte cortês em vias de desaparecimento"[16], mas imortalizam, sobretudo, os costumes libertinos do período da Regência que sucedera ao reinado de Luís XIV, a atmosfera dos parques nos arredores de Paris, em que vêm se esconder as festas de uma nova elite, um Paris *veneziano* do período da Regência (1715-1723), bem mais alegre, capital européia da moda, do luxo e da festa.

Peregrinação à Ilha de Citera, após sua aprovação pelos jurados, ficou exposto na Academia, ou seja, no Louvre e, até 1869, quando entram para o acervo do museu as obras da coleção do Doutor La Caze, foi o único quadro de Watteau ali exposto.[17] Em 1722, logo após a morte do pintor, Jean de Julienne, um de seus protetores, fez gravar os desenhos de Watteau, reunidos em dois volumes, publicados en 1726 e 1727, com o título de *Les figures des différents caractères* (*As figuras dos diversos caracteres*). Julienne mandou também fazer gravuras dos quadros do pintor, trabalho que foi realizado, em grande parte, por Boucher. As gravuras foram reunidas

em outros dois volumes, publicados em 1735 e que ficaram conhecidos como *Recueil Julienne* (*Álbum Julienne*).[18] O *Recueil Julienne* foi um dos fatores que mais contribuiu para a popularidade do pintor, em toda a Europa, e certamente constituiu a base para uma bem-sucedida operação de venda de seus quadros. Isto porque, para sua realização, Jean de Julienne teve que comprar vários quadros de Watteau de seus antigos proprietários e, assim, a um dado momento, quase todos os quadros do pintor lhe pertenciam. Entretanto, quando, em 1756, fez o registro de sua coleção, só possuía oito quadros de Watteau. Mas não é *Peregrinação à ilha de Citera* que se encontra reproduzido nesse álbum, senão um quadro que retoma o mesmo tema, *Embarque para Citera* (*L'embarquement pour Cythère*, 1719), adquirido posteriormente por Frederico II da Prússia, que apreciava o estilo do artista.

Ao longo do século XVIII, Watteau torna-se o mais popular pintor da Escola francesa de pintura, graças à reprodução de sua obra em álbuns de gravuras, à venda de seus quadros para colecionadores franceses e europeus, a uma grande influência nas artes decorativas e inúmeros imitadores e epígonos. O valor de contestação presente em seus quadros parece ter desaparecido.

Dentre todos os pintores franceses, Watteau é aquele sobre o qual mais se escreveu. Entretanto, pouco se sabe sobre a vida de Watteau e, além disto, seus primeiros biógrafos já se contradizem. Como observa Rosenberg, na introdução de *Vies anciennes de Watteau* (*Vidas antigas de Watteau*):

> [...] desde 1921, multiplicaram-se as monografias sobre Watteau, enquanto que os fatos em que estas obras se fundamentam praticamente continuam os mesmos. Isto significa que os especialistas em interpretações de todo tipo, literatos ou psicanalistas, em "leituras" as mais variadas, ficaram à vontade. Hoje não sabemos muito mais do que em 1921, a respeito do homem e da obra. É agradável, sempre positivo e indispensável, mais no que se refere a Watteau do que para qualquer outro pintor, voltar às fontes primeiras.[19]

A volta às fontes primeiras, preconizada por Rosenberg, ou uma improvável descoberta de novos documentos, participa da ilusão de apreender a "verdadeira vida" de Watteau e compreender o "verdadeiro sentido" de sua obra. O que resulta impossível: voltar ao passado não anula o presente. A própria expressão "volta ao passado" pressupõe que o passado seja um conjunto estável de informações e interpretações.[20] Ora, como tudo o que

sabemos do passado, o que se sabe, o que se diz e o que se publica sobre Watteau resulta, por um lado, da elaboração de uma ficção biográfica alimentada por documentos em número reduzido e contraditórios e, por outro lado, de um conjunto de leituras de suas obras, que se tecem mutuamente produzindo uma rede de sentidos que projeta um sistema movente de valores estéticos. O significante Watteau resume, então, um corpus textual e visual, suportes de nossa representação do pintor Watteau e de sua obra, e evoca as imagens sedutoras e enigmáticas de um certo espaço-histórico: libertinagem, cenas do teatro italiano, soldados em momentos de descanso, jogos amorosos em parques e jardins enevoados ou personagens com um enigmático olhar, como o de *Gilles*.

Trata-se, pois, de uma construção discursiva privilegiada para fazer operar certos instrumentos de análise textual fornecidos pela semiologia e pela análise do discurso. O que aconteceu com Watteau? Ou, em outros termos, quais os elementos que constroem nossa representação do pintor e de sua obra? À medida que se vai desmontando a ilusão de uma lenda que se faz em um *continuum*, progressiva e inexoravelmente, fortemente sustentada por dados biográficos abundantes e consistentes, abre-se o acesso a questões referentes às descontinuidades da recepção da obra de arte, que tampouco podem ser desvinculadas do processo de valorização das telas e da atribuição de autoria. Isto é especialmente complexo no que se refere à obra de Watteau, uma vez que, desde o início, seus quadros e desenhos encontram-se espalhados por toda a Europa.[21]

A fortuna crítica fez de Watteau um dos símbolos mais fortes da estética rococó, metonímia da sociedade francesa aristocrática do século XVIII. A leitura e recepção de uma obra transgressora ficara, há muito, esquecida. Watteau torna-se um pintor associado às classes dominantes, marcado sobretudo pelo signo da frivolidade.

Ao longo do século XVIII, sua pintura vai recolhendo valores da sociedade *Ancien Régime*, representações da vida na corte de Luís XV, imitados ou criticados pelas demais cortes européias. Por outro lado, Watteau passa a ser identificado não apenas com o gênero que fundara, o das *festas galantes*, mas como o iniciador de um estilo pictural *à Watteau*, de que seriam tributários, entre outros, Boucher e Fragonard. Para este século, o estilo *à Watteau* constitui um ícone da arte do bem viver, da civilidade e das maneiras galantes da corte francesa.

O signo da frivolidade estampilha os jogos de encontros e desencontros amorosos de uma sociedade libertina, imortalizados, por exemplo, por Beaumarchais em *O Barbeiro de Sevilha* (1775) e *As bodas de Fígaro* (1784), por Vivant Denon em *Point de lendemain* (*Sem dia seguinte - 1777*) e no célebre *Ligações perigosas* de Laclos (1782). A frivolidade espelha-se em divertimentos da corte de Luís XV e Luís XVI e será vista por Starobinski como a "[...] arte que construíra em torno dos ricos e dos poderosos um cenário de festas perpetuadas em que o prazer, o encantamento e as surpresas só se esgotavam para renascer após um curto *eclipse*."[22]

As críticas que recebe provêm de uma identificação entre o gênero e um estilo pictóricos e este modo de vida. Assim, Diderot, em nome de valores estéticos e morais da burguesia, condenara o pintor. Em seus *Ensaios sobre a pintura* (1766), ele afirma:

> Otez à Watteau ses sites, sa couleur, la grâce de ses figures, de ses vêtements; ne voyez que la scène, et jugez. Il faut aux arts d'imitation quelque chose de sauvage, de brut, de frappant et d'énorme.[23]

Watteau associa-se a uma estética e a uma arte do bem viver – *art de vivre.* Os salões palacianos de estilo rococó, que alternam móveis de verão e móveis de inverno, os *boudoirs* representados à exaustão na literatura erótica, os bailes ao ar livre, em que a música parece provir de jardins em que se escondiam os músicos, os costumes libertinos compõem o *habitus* de uma aristocracia *Ancien Régime* cujos prazeres tocam os limites negros da revolta popular.

As críticas a Watteau resultam pois, de certo modo, de uma leitura política das virtudes de simplicidade e coragem que a burguesia atribui à República da Roma antiga. Leitura que produzirá os modelos da estética dominante no período da Revolução Francesa, que vai execrar, no mesmo movimento, a Monarquia absoluta, os privilégios da nobreza, a literatura erótica e o estilo à Watteau.

O repúdio à estética rococó e a revalorização da pintura de história[24] se dão, também, ainda antes da Revolução Francesa, sobretudo por influência do pintor Louis David, cuja escola neoclássica buscava recuperar o vigor e a energia, que constituíam, em seu imaginário, virtudes dos antigos romanos.[25] Nessa perspectiva, os pintores, escultores e arquitetos atribuirão ao desenho, ao corpo atlético e às formas geométricas puras qualidades morais e políticas que servirão, pouco depois, de modelo cívico e estético à Revolução Francesa.[26]

No período revolucionário, os debates políticos referentes à literatura e às artes terão, como tema principal, sua regeneração, ou seja, a recuperação da força moral que tinham na Antigüidade e que se perdera, de acordo com os revolucionários, na graça e na moleza de estéticas decadentes.[27] Poetas e artistas, em nome da razão, assumem a elevada missão de devolver à arte sua dignidade perdida e de educar o povo para a Liberdade e a Igualdade.[28] Em nome de tais princípios, o único quadro do pintor que integrava o acervo do Louvre ficará esquecido em seus depósitos – até 1810 – assim como a estética pictórica à Watteau será banida do Museu criado pela Convenção.

A fúria iconoclasta de grupos populares, que certos discursos políticos desencadearam, autorizaram e estimularam, volta-se contra alvos bem precisos, sobretudo no período chamado de *Terror*.[29] Igrejas, palácios, monumentos, jardins, estátuas, móveis, objetos de decoração que ostentem os odiados símbolos da Igreja Católica e da Monarquia Absoluta são literalmente demolidos, quando não incendiados. Construções que escapam de tão sinistra sorte vêem desaparecer seus ornamentos, martelados, arrancados ou sistematicamente "desapropriados", em nome do povo francês.

O que aconteceu com a obra de Watteau durante a Revolução Francesa? Malgrado os intermináveis debates sobre a função educativa da arte, as festas cívicas e o empenho do genial David, não se impõe o gosto pela pintura de história nem pelos temas edificantes inspirados pela Roma Antiga que os neoclássicos haviam imaginado. A preferência pela pintura de gênero só fazia aumentar e a rejeição oficial à estética rococó não parece ter prejudicado a reputação de Watteau junto aos amadores de arte.

Alguns fatos nos servem de indicadores para aferir os valores oficiais atribuídos à obra de Watteau, nesse período. No que diz respeito à política instituída pela Convenção Nacional referente à coleção de obras de arte que deveriam integrar o acervo do Museu do Louvre[30], por motivos políticos associados à estética davidiana, são excluídos, entre outros quadros, as cenas de gênero da pintura flamenga e holandesa e também os quadros da pintura francesa do século XVIII, acusados de serem decadentes, depravados, eroticamente maneiristas, insípidos, bajuladores e também de ridicularizarem a espécie humana.[31]

Como citado por Louis Réau, em sua *Histoire du vandalisme* (*História do vandalismo*), o cidadão Bouquier exigirá, em nome do Comitê de instrução pública que:

> [...] disparaissent de la collection républicaine *ces tableaux fades, ces productions flagorneuses de Boucher, de Van Loo et d'autres artistes de même acabit,* dont les pinceaux efféminés ne sauraient inspirer ce style mâle et nerveux qui doit caractériser les exploits révolutionnaires des défenseurs de l'égalité.[32]

Mas até que ponto políticas oficiais conseguem influenciar o gosto estético? Os colecionadores franceses, em sua maioria pintores amadores, continuam a comprar pequenos quadros da escola francesa do século XVIII, entre os quais quadros de Watteau.[33] De acordo com o historiador da Arte, Francis Haskell, a influência de David parece ter sido mais forte na rejeição da pintura de história de escola francesa do que na modificação de um gosto que permanece por pintores como Watteau, Fragonard e Chardin, ou seja, pela pintura de gênero.[34]

Também ao longo do século XVIII parece iniciar-se a flutuação em torno do nome do quadro, que resulta da leitura de uma representação de um pintor e um tema melancólicos.

Como vimos, na Ata da Academia de 28 de agosto de 1717, o título original *le pelèrinage à lisle de Citere* havia sido riscado e substituído por *une feste galante*, provavelmente pelos motivos expostos acima, referentes aos privilégios inerentes ao título de pintor de história. Mas em 1755, Chardin, então secretário da Academia de Escultura e de Pintura, registra o quadro de Watteau com o nome de *Embarque para Citera*, provavelmente confundindo-o com posterior versão de Berlin. Em 1748, Caylus, entretanto, o primeiro a citar a versão de Berlin, ao expressar um crítica acadêmica à falta de ação que daria unidade às obras de Watteau, refere-se aos dois quadros como representando o *Embarque de Citera*:

> [...] à la réserve de quelques-uns de ses tableaux tels que l'Accordée ou la Noce de village, le Bal, l'Enseigne faite pour le sieur Gersaint, l'Embarquement de Cythère qu'il a peint pour sa réception dans votre Académie et qu'il a répétée, ses compositions n'ont aucun objet. Elles n'expriment le concours d'aucune passion et sont, par conséquent, dépourvues d'une des plus piquantes parties de la peinture, je veux dire l'action. Elle seule, comme vous savez messieurs, peut communiquer à votre composition, surtout dans l'héroïque, ce feu sublime qui parle à l'esprit, le saisit, l'entraîne et le remplit d'admiration.[35]

O discurso de Caylus permite compreender as possíveis objeções da Academia, face à não observância dos preceitos acadêmicos quanto aos temas e à composição da alta pintura. No que diz respeito ao nome do quadro, Caylus

indica tratar-se de uma partida *de Citera* e não *para Citera.* A crítica de arte contemporânea reabre a questão, propondo um debate que consiste em definir se o quadro representa um grupo que parte para a ilha do Amor ou que está retornando:

> Que se passe-t-il vraiment sur cette grande toile peuplée d'amoureux en farandole dans un paysage moussu? Les personnages vont-ils à Cythère l'île de l'amour habitée par Vénus ou en reviennent-ils?[36]

De acordo com Michael Levey, trata-se de uma partida, melancólica, da ilha e, portanto, o nome do quadro deveria ser *Embarque de Citera.*[37] Na verdade, como observa Pierre Rosenberg, no catálogo da exposição Watteau, no Grand Palais, em 1984, a polêmica também revela as tensões entre diferentes métodos de interpretação e apropriação das obras.[38]

Aqueles que afirmam estarem os apaixonados voltando de Citera apóiam sua interpretação no semblante e na atitude dos casais, cansados e melancólicos, em um processo de hipálage, transferindo para a obra do pintor o adjetivo melancólico que alguns biógrafos de Watteau lhe atribuem. E talvez tal leitura do quadro resulte do investimento de um olhar melancólico – e romântico – a contemplar o universo pictórico de Watteau e da lenda de um pintor triste e que morreu jovem, aos trinta e sete anos, traços que integram o *ethos* dos artistas boêmios, do Pequeno Cénaculo e do *Doyenné.*[39] Por outro lado, a melancolia do tema vincula-se a um valor alegórico atribuído ao quadro, valor alegórico que lhe havia sido recusado pela Academia, ao longo do século XVIII, e que o diretor do Louvre, Vivant Denon, foi um dos primeiros a destacar. [40]

A crítica de arte romântica vai associar o sentido (único) da obra a uma vida e à imagem de um artista jovem, sensível e infeliz, em uma estratégia de releitura das obras do passado que vem legitimar as posições de um novo grupo no campo literário. Mas esta releitura, sem dúvida alguma, é também o produto de uma máquina repressora, burguesa e puritana, que só aceitará as imagens da *joy Ancien Régime* se moduladas por uma nostálgica tristeza.

Imbricado a esse personagem de um Watteau melancólico, que expressa tal melancolia em suas telas, reencontramos a questão dos gêneros acadêmicos e da hierarquia que entre eles se estabelece. Quando os irmãos Goncourt, em 1856, em seu ensaio *La philosophie de Watteau*, apresentam uma reflexão sobre Watteau enquanto pintor-poeta do amor moderno e

melancólico, de acordo com Posner, sua argumentação não se fundamenta nos aspectos visuais da obra mas em uma leitura "subjetiva" – não codificada pela tradição acadêmica da leitura das *fêtes galantes* – em sua musicalidade, localizando a subjetividade do pintor em seus quadros no personagem do músico, presente em várias telas.[41] Essa leitura retira, definitivamente, os quadros de Watteau da pintura de gênero, conferindo ao pintor a estatura de "grande artista".

Não somente Watteau tornara-se um pintor melancólico, celebrado por poetas, escritores e críticos, mas dá-se uma verdadeira inversão do tema, quando em *Un voyage à Cythère* (*Viagem a Citera*) de Baudelaire lemos uma macabra e gótica evocação da ilha dos amores. A coletânea de poemas que Verlaine publica em 1869, com o título de *Fêtes Galantes*, celebrará um Watteau definitivamente colocado sob o signo de Saturno.

Celina Maria Moreira de Mello é Professora Titular de Letras Francesas e Coordenadora do Programa de Pós-graduação em Letras Neolatinas da UFRJ. Doutora em Ciência da Literatura, com pós-doutorado na Universidade de Nanterre e na Ecole Normale de Saint-Cloud, é Membro do CIAD/UFRJ, Pesquisadora do CNPq, desenvolvendo, juntamente com a Professora Vera Casa Nova da UFMG, o projeto integrado interinstitucional *O corpo e a máscara*. É também coordenadora do Projeto PRISMA, na UFRJ, e do grupo ARS, na Fundação Biblioteca Nacional.

BIBLIOGRAFIA

BÉNICHOU, Paul. *Le sacre de l'écrivain 1750-1830*; Essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne. Paris, Gallimard, 1996 (José Corti, 1973).

BÖRSCH-SUPAN, Helmut. *Antoine Watteau*; 1684-1721. Köln, Könemann, 2000.

CAMESASCA, Ettore. Catalogue des oeuvres. In: CAMESASCA, Ettore & ROSENBERG, Pierre. *Tout l'oeuvre peint de Watteau.* Paris, Flammarion, 1970.

CHAUDONNERET, Marie-Claude. *L'Etat & les Artistes*; de la Restauration à la Monarchie de Juillet. Paris, Flammarion, 1999.

DIDEROT, Denis. Diderot. *Essais sur la peinture*. 1766. In: —. *Oeuvres esthétiques.* Paris, Garnier, 1959. p. 714.

DELÉCLUZE, E. J. *Louis David son école & son temps*. Paris, Macula, 1983 (Paris, Didier, 1855).

HASKELL, Francis. *La norme et le caprice*; redécouvertes en art. Paris, Flammarion, 1986 (Phaidon Press Limited, 1976).

MACCHIA, Giovanni. L'île de Watteau. In: —. *Eloge de la lumière*. Paris, Le Promeneur, 1996. p. 71-80.

______. *Les Romantiques;* figures de l'artiste 1820-1848. Paris, Hachette, 1998.

MELLO, Celina Moreira de. Questões de método. *ALEA*; estudos neolatinos. Rio de Janeiro, Programa de Pós-graduação em Letras Neolatinas, vol. 3, nº 1, março de 2001. p.104-105.

______. O modelo literário humanista e a legitimação do pintor artista na França do século XVII. *REVISTA DA ANPOLL 12.* São Paulo, FFLCH/USP, nº 12, jan./jun. 2002. p.13-35.

MOLIÈRE. *Oeuvres complètes.* Paris, Gallimard, 1956.

MUNHALL, Edgar. *Little notes concerning Watteau's Portal of Valeciennes*. New York, The Frick Collection, 1992. p. 9-12.

POMMIER, Edouard. *L'art de la liberté*; doctrines et débats de la Révolution française. Paris, Gallimard, 1991.

POSNER, Donald. Watteau mélancolique: la formation d'un mythe. *BULLETIN DE LA SOCIÉTÉ DE L'ART FRANÇAIS.* Année 1973, 1974. p. 345-361.

RÉAU, Louis. L'épuration du Museum de la République. In: —. *Histoire du vandalisme*; les monuments détruits de l'art français. Paris, Robert Laffont, 1994. p. 510-513.

ROSENBERG, Pierre. *Vies anciennes de Watteau.* Paris, Herman, 1984.

STAROBINSKI, Jean. *1789 Les emblèmes de la raison*. Paris, Flammarion, 1979.

TERRAY, Emmanuel. Réflexions sur la violence symbolique. *ACTUEL MARX*; autour de Pierre Bourdieu. Paris, PUF, nº 20, segundo semestre de 1996. p. 1-25.

WATTEAU 1684-1721. Paris, Ministère de la Culture & Editions de la Réunion des musées nationaux, 1984.

NOTAS

[1] Conceito cunhado por Bourdieu, que remete a esquemas cognitivos de apreensão da realidade e a modos de sociabilidade.

[2] Conceito que devemos, igualmente, a Bourdieu, que se refere a uma forma dissimulada de violência, presente na linguagem, em que a violência física, que lhe deu origem, é denegada. cf. TERRAY, Emmanuel. Réflexions sur la violence symbolique. *ACTUEL MARX*; autour de Pierre Bourdieu. Paris, PUF, nº 20, segundo semestre de 1996. p. 1-25.

[3] *Ethos*: presença destes valores nas marcas enunciativas de uma corporalidade e um "tom". MAINGUENEAU, Dominique. *Le contexte de l'oeuvre littéraire.* Paris, Dunod, 1993, p. 137: "imaginário do corpo implicado pela atividade de fala".

[4] O senhor Antoine Watteau pintor de Valenciennes após ter sido aceito a trinta de julho de mil e setecentos e doze fez trazer o referido quadro que lhe havia sido encomendado representando a peregrinação à ilha de Citera (o título riscado foi substituído por *uma*

festa galante). A Academia após ter recolhido os sufrágios do modo costumeiro aprovou o chamado Vatteau na qualidade de acadêmico. *WATTEAU*; 1684-1721. Paris, Editions de la Réunion des musées nationaux, 1984. p. 25 Tradução do Autor, exceto quando explicitamente referido.

[5] JOLLET, Etienne. *Les fêtes galantes.* Paris, Herscher, 1994. p.7.

[6] Pitoresco: termo de pintura, do italiano *pittorésco*, que fica bem em um quadro.

[7] Cf. JOLLET, E. *op. cit.*, p.7.

[8] Foram assim chamadas as festividades que se organizaram em Versalhes, de 7 a 13 de maio de 1664, por ordem de Luís XIV, em homenagem a sua favorita Mlle de La Vallière e das rainhas, Anne d'Autriche, mãe de Luís XIV e Maria-Thérèse d'Autriche, mulher de Luís XIV. Os principais momentos foram um desfile do cortejo real, uma justa seguida de um festim, representações de comédias galantes em um teatro ao ar livre que fora construído com esta finalidade específica, nos jardins do palácio, e concertos. cf. MOLIÈRE. Les plaisirs de l'Île enchantée. In: —. *Oeuvres complètes.* Paris, Gallimard, 1956. p. 601-618 e RAT, Maurice. Les plaisirs de l'île enchantée et La princesse d'Elide. *Idem.* p. 884-890.

[9] "Da união dos dois elementos nasce a flor negra da libertinagem". MACCHIA, Giovanni. L'île de Watteau. In: —. *Eloge de la lumière.* Paris, Le Promeneur, 1996 (1990). p.71.

[10] cf. BÖRSCH-SUPAN, Helmut. *Antoine Watteau*; 1684-1721. Köln, Könemann, 2000. p. 64.

[11] Gênero misto de comédia, com números de balé entre os atos da representação.

[12] MACCHIA, Giovanni. *op. cit.* p.77.

[13] Nada se sabe a respeito das relações entre Houdar de la Motte e Watteau, mas note-se que o escritor conhecia o pintor-decorador Gillot, que fora mestre de Watteau em 1703-1704.

[14] Para a importância deste debate, na história da pintura, remetemos ao estudo de Jacqueline Lichtenstein *La couleur éloquente;* rhétorique et peinture à l'âge classique. Paris, Flammarion, 1989.

[15] Desenho é a palavra que convoca o sistema de formalização do espaço, na pintura, ou seja, o conjunto de conhecimentos de um modo de representação do espaço, que foi chamado de *perspectiva,* o qual foi dominante, na pintura, até o início do século XIX. Observe-se, igualmente, que em todos os discursos e tratados sobre o Belo na Pintura, vinculados ao momento clássico, na França, encontramos a palavra desenho – *dessin* – grafada como *dessein* – desígnio, intenção, o que gera uma forte ambigüidade semântica, fazendo do traço a representação da Idéia. cf. a este respeito MELLO, Celina Moreira de. O modelo literário humanista e a legitimação do pintor artista na França do século XVII. *REVISTA DA ANPOLL 12.* São Paulo, FFLCH/USP, nº 12, jan./jun. 2002. p. 26.

[16] MOUREAU, François. Watteau dans son temps. In: *WATTEAU.* 1684-1721. Paris, Ministère de la Culture & Editions de la Réunion des musées nationaux, 1984. p. 498.

[17] Entre as obras doadas pelo Doutor La Caze ao Museu do Louvre havia oito quadros pintados por Watteau: *Júpiter e Antíope* (*Jupiter et Antiope*), *O outono* (*L'automne*), *A Astuta* (*La Finette*), *O Indiferente* (*L'Indifférent*), *Reunião num parque* (*Assemblée dans un parc*), *O passo em falso* (*Le faux pas*), *O julgamento de Pâris* (*Le jugement de Pâris*) e *Gilles* cf. CAMESASCA, Ettore. Catalogue des oeuvres. In: CAMESASCA, Ettore & ROSENBERG, Pierre. *Tout l'oeuvre peint de Watteau.* Paris, Flammarion, 1970.

[18] Os quatro volumes compõem *L'oeuvre gravé d'après Watteau*, doados à Academia por Julienne, em dezembro de 1739, por ocasião de sua posse como Conselheiro honorário e amador.

[19] ROSENBERG, Pierre. *Vies anciennes de Watteau.* Paris, Hermann, 1984, XI.

[20] Cf. a este respeito MELLO, Celina Moreira de. Questões de método. *ALEA*; estudos neolatinos. Rio de Janeiro, Programa de Pós-graduação em Letras Neolatinas, vol. 3, nº 1, março de 2001. p.104-105.

[21] A título de exemplo, remetemos ao minucioso estudo de Edgar Munhall, *Little notes concerning Watteau's Portal of Valenciennes*, em que este levanta os diferentes registros de autoria do quadro *A porta de Valenciennes* (*La porte de Valenciennes*), inicialmente atribuído a Pater. cf. MUNHALL, Edgar. *Little notes concerning Watteau's Portal of Valeciennes.* New York, The Frick Collection, 1992. p. 9-12.

[22] STAROBINSKI, Jean. *1789 Les emblèmes de la raison.* Paris, Flammarion, 1979. p. 13.

[23] Retirem de Watteau seus sítios, sua cor, a graça de suas figuras, de suas roupas; olhem apenas a cena e julguem. As artes de imitação necessitam de algo *selvagem, bruto, surpreendente* e *enorme.* DIDEROT, Denis. *Essais sur la peinture.* 1766. In: —. *Oeuvres esthétiques.* Paris, Garnier, 1959. p. 714.

[24] Cf. POMMIER, Edouard. *L'art de la liberté*; doctrines et débats de la Révolution française. Paris, Gallimard, 1991. p. II.

[25] Anos mais tarde, um de seus discípulos, Delécluze, evocará a "mudança no gosto que Louis David havia operado nas artes". DELÉCLUZE, E.J. *Louis David son école & et son temps*; souvenirs par E.J. Delécluze. Paris, Macula, 1983 (1855). p.11.

[26] Cf. STAROBINSKI, Jean. *op. cit.*

[27] Cf. POMMIER, Edouard. *op. cit.*

[28] Cf. BÉNICHOU, Paul. *Le sacre de l'écrivain;* 1750-1830 Essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne. Paris, Gallimard, 1996 (1973).

[29] Cf. RÉAU, Louis. Le vandalisme jacobin. In: —. *Histoire du vandalisme;* les monuments détruits de l'art français. Paris, Robert Laffont, 1994. p. 233-613.

[30] O Museu do Louvres, embora projetado para atender à política de Luís XVI de incentivo às artes, só foi instituído no período revolucionário, por uma lei de 26 de maio de 1791 e inaugurado a 10 de agosto de 1793, data de aniversário da queda da Monarquia.

[31] Cf. RÉAU, Louis. L'épuration du Museum de la République. In: —. *op. cit.* p. 510-513.

[32] [...] desapareçam da coleção republicana esses *quadros insípidos*, *essas produções bajuladoras de Boucher, de Van Loo e de outros artistas da mesma índole*, cujos pincéis efeminados não poderiam inspirar o estilo másculo e nervoso que deve caracterizar as façanhas revolucionárias dos defensores da igualdade. Citado por RÉAU, Luís. *idem,* p. 511-512. O grifo é de Réau.

[33] Um destes colecionadores é o pintor Auguste, amigo de Delacroix.

[34] HASKELL, Francis. Les deux tentations. In: —. *La norme et le caprice*; redécouvertes en art. Aspects du goût, de la mode et de la collection en France et en Angleterre, 1789-1914. Paris, Flammarion, 1986 (Phaidon Press Limited, 1976). p. 101-144.

[35] [...] excetuando-se alguns de seus quadros como *A Noiva da aldeia*, *Baile campestre, A Insígnia* pintada para o Senhor Gersaint, *O Embarque de Citera* que ele pintou para sua recepção em Vossa Academia e que ele repetiu, suas composições não têm objeto algum. Elas não expressam a presença de paixão alguma e conseqüentemente são desprovidas de uma das mais picantes partes da pintura, refiro-me à ação. Somente a ação, como é do conhecimento dos Senhores, pode comunicar à composição, sobretudo no registro heróico, aquele fogo sublime que fala à mente, surpreende-a, arrebata-a e enche-a de admiração. CAYLUS, Anne-Claude-Philippe de Tubières de Grimoard de Pestels de Levis Comte de. *La vie d'Antoine Watteau Peintre de figures et de paysages Sujets galants et modernes lue à l'Académie le 3 février 1748.* In: ROSENBERG, Pierre. *op. cit.* p. 79-80.

[36] O que acontece realmente nessa grande tela povoada de apaixonados que dançam em uma paisagem coberta de musgo? As personagens estão indo para Citera a ilha do amor habitada por Vênus, ou estão voltando? *Pèlerinage à l'île de Cythère.* BRISSON, Dominique & COURAL, Nathalie. *Le Louvre*; peintures et palais. CD-ROM. Paris, Montparnasse Multimédia & Réunion des Musées Nationaux, 1994. Esta interrogação encontrava-se também, em 1997, na plaquinha que acompanha o quadro, no Louvre. Quando visitamos o Louvre, em junho de 2001, ela havia desaparecido, mas voltamos a vê-la em setembro de 2002.

[37] Cf. ROSENBERG, Pierre. Les tableaux de Watteau. In: *WATTEAU 1684-1721.* Paris, Ministère de la Culture & Réunion des Musées Nationaux, 1984. p. 399-400.

[38] ROSENBERG, Pierre. *op. cit.* p. 400.

[39] Cf. POSNER, Donald. Watteau mélancolique: la formation d'un mythe. *BULLETIN DE LA SOCIÉTÉ DE L'HISTOIRE DE L'ART FRANÇAIS.* Année 1973, 1974. p. 345-361.

[40] Cf. Note sur Watteau, par Dominique Vivant Denon, publiée par Amaury-Duval dans les *Monuments des Arts du Dessin*, Paris, 1829, tome IV. In: ROSENBERG, Pierre. *op. cit.* p. 127.

[41] Cf. POSNER, Donald. Watteau mélancolique: la formation d'un mythe. *op. cit.* p. 357-359.

Eduardo dos Santos Coelho
UFRJ

O *free-jazz* da palavra

Para Eucanaã Ferraz, em agradecimento.

Cada escritor é transpositor literário de elementos espirituais ou técnicos da pintura, da escultura ou da música. Alguns mesmo são espíritos cíclicos, e realizam literariamente a síntese de todas as artes.

Manuel Bandeira[1]

Resumo: Estudo das relações entre sistemas semióticos no livro *Água viva*, de Clarice Lispector. São destacados, entre outros, o corpo da escrita escrito pelo corpo, a improvisação, a experimentação artística.

Palavras-chave: Literatura, música e pintura.

Abstract: Study of the relationships among systems semiotics in the book *Água viva*, of Clarice Lispector. They are outstanding the structure of the writing writing for the body, the improvisation, the artistic experimentation, among other.

Keywords: Literature, music and painting.

Água viva (1973), de Clarice Lispector, é inclassificável. Categorias de gênero são inadequadas para estudar suas características textuais, o que está sinalizado pela narradora: "Inútil querer me classificar: eu simplesmente escapulo não deixando, gênero não me pega mais."[2]. A epígrafe – um fragmento de Michel Seuphor – já revela interesse da autora pelas relações entre sistemas semióticos (literatura, pintura e música), o que problematiza ainda mais a questão:

> Tinha que existir uma pintura totalmente livre da dependência da figura – o objeto – que, como a música, não ilustra coisa alguma, não conta uma história e não lança um mito. *Tal pintura contenta-se em evocar os reinos incomunicáveis do espírito*, onde o sonho se torna pensamento, *onde o traço se torna existência*. [grifo meu] (p. 7)

A escolha desse trecho indica o alvo do desejo clariciano: expressar, pela interpenetração de distintas linguagens (uma "forma" que contém muitas outras), o que parece incomunicável. Para isso, Clarice elabora "um tempo fora do tempo, um espaço fora do espaço, um viver fora do humano"[3] – e por extensão, digamos, um texto fora do texto, que, desse modo, precisa de outros mecanismos expressivos.

A respeito disso, lembro-me de "Preciosidade", de *Laços de família* (1960). A protagonista desse conto foge temerosamente de olhares e coisas que lhe poderiam ser ditas, montando verdadeira estratégia de guerra – ou de sobrevivência – para defender-se (mas o temor já revela que a personagem estava ciente da "transformação" em processo). À caminho da escola, saía de casa em horário de modo a transpor solitária a rua que a levava ao ônibus. Porém, certa manhã, seu plano cotidiano não vingou; houve, portanto, a primeira "falha": "saíra de casa antes que a estrela e dois homens tivessem tempo de sumir. Seu coração se espantou."[4] Inicia-se, então, o suspense – a protagonista não sabe como agir frente à "ameaça" de dois homens; no entanto, prossegue sua jornada: "Ela os ouvia e surpreendia-se com a própria coragem em continuar. Mas não era coragem. Era o dom. E a grande vocação para um destino."[5] Transcrevo a conclusão da cena:

> Foi menos de uma fração de segundo na rua tranqüila. Numa fração de segundo a tocaram como se a eles coubessem todos os sete mistérios. (...)
>
> *Depois recuou devagar até um muro, corcunda, bem devagar, como se tivesse um braço quebrado, até que se encostou toda no muro, onde ficou inscrita*. E então manteve-se parada. Não se mover é o que importa, pensou de longe, não se mover. Depois de um tempo, provavelmente ter-se-ia dito assim: agora mova um pouco das pernas, mas bem devagar. Porque, bem devagar, moveu as pernas. (...)
>
> *Depois amanheceu*.
>
> Devagar reuniu os livros espalhados pelo chão. Mais adiante estava o caderno aberto. *Quando se abaixou para recolhê-lo, viu a letra redonda e graúda que até esta manhã fora sua*.[6] [grifo meu]

Ao receber o toque dos homens, a personagem sofre irrupção do corpo como força sedutora e expressiva. O choque provoca imobilidade; seu corpo (que pode ser lido como "o texto", "a pintura") inscrito no muro (que pode ser interpretado como "o livro", "a tela") manifesta-se definitivamente como linguagem que diz ao outro. Nesse momento, a letra "*redonda e graúda*" – forma caligráfica da inocência e ingenuidade – foi substituída pelo corpo, "*corcunda*", "*como se tivesse um braço quebrado*" – forma caligráfica da maturidade e complexidade –, trazendo a marca do trauma. Segundo Carlos Mendes de Sousa, "é com o 'torto', com o irregular, com o riscado que mais perto se está daquilo que graficamente pode ser lido como figuração da escrita."[7] Desse modo, é o corpo da escrita – escrito pelo corpo da protagonista[8] – que se forma, interpenetrado por distintos sistemas semióticos, o que podemos ver quando a personagem encosta-se ao muro, ficando nele *inscrito*: "inscrever" significa *escrever sobre*, assim como, nas artes plásticas, *gravar*, *entalhar*, *esculpir*. Então, sob a concepção primeira de *escrever sobre*, movimentam-se outras técnicas e meios expressivos.

No penúltimo parágrafo, a narradora elucida, implicitamente, o cuidado e o medo da protagonista: "Há uma obscura lei que faz com que se proteja o ovo até que nasça o pinto, pássaro de fogo"[9]. O ovo pode ser lido como o corpo da personagem antes de manifestar-se vitalmente enquanto linguagens; "o pinto, o pássaro de fogo" (qualquer semelhança com Stravinski não é mera coincidência)[10] representa o corpo da escrita, a escrita do corpo, o fim e o início de outro gesto criativo e existencial, que se efetiva pela locução "Depois amanheceu". Nessa marca de tempo, indetermina-se ainda o agente do verbo, ampliando as possibilidades de leitura: amanheceu a personagem (logo, o texto vivo – "o pássaro de fogo"), amanheceu o dia.

Se a suíte de Stravinski, *O pássaro de fogo*, não se apóia – como de costume – na história contada pelo bailado, o texto clariciano igualmente não se ampara no enredo, que é de menor importância, conforme observamos em *Água viva*: "Isto não é história porque não conheço história assim, mas só sei ir dizendo e fazendo: é história de instantes que fogem como os trilhos fugitivos que se vêem da janela do trem." (p. 67), diz a narradora. A partir disso, podemos observar a ruptura com a narrativa tradicional: o acolhimento do instante direciona a narrativa mais às sensações do que aos fatos sucedidos. Não há, portanto, como sustentar a história frente a uma narrativa de tal modo fragmentada: "Eu não tenho enredo de vida? sou inopinadamente fragmentária. Sou aos poucos." (p. 66).

No instante em que se *é* (o "it"), o discurso encontra-se potencializado, repleto de tentáculos que se agarram a outros sistemas semióticos (música, artes plásticas), emergindo-os – e isso transpassa toda narrativa de *Água viva*. O estilo ficcional torna-se variado, polissêmico e dialógico, pois este é o estado da autora fictícia. Como se fosse gesto impositivo de sua fragmentação – "divido-me milhares de vezes quanto os instantes que decorrem" (p. 10) –, a narradora-pintora requer, intensamente, muitas linguagens, para então apreender o máximo possível (escrita do excesso, ou poesia do mais[11]). Desse modo, busca escrever como se pinta, ou como se toca, gerando sinestesia criativa – e, por serem fragmentos e instantes de criação, narrativa e narradora adquirem, desde as primeiras linhas, a tensão dos momentos de clímax. Aqui talvez esteja o principal obstáculo para elaboração do discurso crítico: o vigor do texto clariciano atropela a reflexão do leitor[12]. Como no "Poemacto II", de Herberto Helder, "Tudo morre o seu nome noutro nome", assim como todo nome – e oração, e frase – nasce (criando espaço para) de outro nome – ou oração, ou frase:

> Eu agora mergulho e ascendo como um copo.
> Trago para cima essa imagem de água interna.
> – Caneta do poema dissolvida no sentido
> primacial do poema.
> Ou o poema subindo pela caneta,
> atravessando seu próprio impulso,
> poema regressando.
> Tudo se levanta como um cravo,
> uma faca levantada.
> *Tudo morre o seu nome noutro nome.*[13] [grifo meu]

Além disso, na narradora-pintora, concentram-se – mas não se conciliam – distintas modalidades existencias de personagens. É como se Clarice tivesse concentrado os elementos díspares de Joana e Otávio (de *Perto do coração selvagem*) na autora fictícia de *Água viva*[14], o que podemos observar neste fragmento: "[n]ão me posso resumir porque não se pode somar uma cadeira e duas maçãs. Eu sou uma cadeira e duas maçãs. E não me somo." (p. 67). E a reunião de elementos contraditórios sob um signo único torna ainda mais complexa a elaboração do discurso crítico. A partir de tal ponto de vista, não houve nenhuma personagem clariciana tão próxima do "coração selvagem" como esta pintora lançada à fluidez de uma água vivíssima, que molha e queima – e

ambos os movimentos sufocam. Conforme escreveu Eduardo Prado Coelho, o "coração selvagem é o abandono, não apenas da psicologia, ou da lógica das consciências, mas da lógica da própria lógica."[15]

A representação da temporalidade também colabora, de modo determinante, para a formação da contínua intensidade retórica e do vigor discursivo. Quase não se objetiva retardar a narrativa, uma vez que o aceleramento está relacionado à necessidade de não iluminar alguns elementos mencionados, pois a própria narradora sente-se obscura: "Não sei sobre o que estou escrevendo: sou obscura para mim mesma" (p. 22). Sob tal perspectiva, o estilo clariciano é anti-homérico, visto que este pretende "não deixar nada do que é mencionado na penumbra ou inacabado", como observou Erich Auerbach em *Mimesis*[16]. Assim, no texto homérico, partilha-se toda a psicologia das personagens com o leitor, bem como os acontecimentos que se realizam. Tudo que acontece é levado ao conhecimento do receptor desse discurso.

Outra parte do vigor discursivo localiza-se na transformação motivada pela *música selvática*, pelo *ritmo incessante* – agentes de sedução da palavra. A personagem-narradora diz:

> Estou ouvindo agora uma *música selvática*, quase que apenas *batuque e ritmo* que vem de uma casa vizinha onde jovens drogados vivem o presente. Um instante mais de *ritmo incessante*, *incessante*, e acontece-me algo terrível.
>
> *É que passarei por causa do ritmo em seu paroxismo – passarei para o outro lado da vida.* [grifo meu] (p. 18)

Nesse sentido, é fundamental destacar a importância do ritmo em rituais e relatos míticos. Acerca disso, escreveu Octavio Paz, em *El arco y la lira*:

> *El ritmo fue un procedimiento mágico con una finalidad inmediata*: *encantar y aprisionar ciertas fuerzas, exorcizar otras. Asimismo, sirvió para conmemorar o, más exactamente, para reproducir ciertos mitos*: *la aparición de un demonio o la llegada de un dios, el fin de un tiempo o el comienzo de outro. Doble del ritmo cósmico, era una fuerza creadora, en el sentido literal de la palabra, capaz de producir lo que el hombre deseaba*: *el descenso de la lluvia, la abundancia de la caza o la muerte del enemigo.*[17]

O ritmo é, portanto, via mágica de impulsão às forças criativas; simboliza ritual de passagem a "outro lado da vida", a outro estado de consciência. Após esse momento primordial, surgem referências ao *jazz*, que também está relacionado a ritos, pois é fusão, entre outros, de ritmos africanos, alguns dos quais tangem os de cerimônias religiosas.

Há dois ritmos fundamentais para composições *jazzísticas*: 1) a batida regular e contínua, de maior importância estrutural, como se fosse um tipo de coluna de sustentação; 2) e outro que está livre para modificações, realizadas sobre a primeira ritmação. Do mesmo modo forma-se a narrativa de *Água viva*: o clímax é ritmo determinante, sobre o qual se realizam mudanças de acordo com as "metamorfoses" da narradora ("Fixo instantes súbitos que trazem em si a própria morte e outros nascem – fixo os instantes de metamorfose e é de terrível beleza a sua seqüência e concomitância" – p. 13), colaborando ainda para eliminação da monotonia que a contínua intensidade retórica poderia desenvolver.

Referente às variações, é importante que não haja cortes abruptos, pois poderiam estilhaçar a tensão da obra – e isso vale para música e literatura. Conforme Julio Cortázar – autor de algumas das obras mais relacionadas à música –,

> (...) qualquer interrupção mecânica do rádio ou de um disco que faça você perder uns pedacinhos de um compasso poderá quebrar você em pedaços.
> A tensão do ouvinte é paralela à da obra que está ouvindo. Acho que com o texto acontece exatamente a mesma coisa.[18]

Isso está inteiramente de acordo com o procedimento de Clarice: antes de realizar qualquer tipo de variação rítmica, a narradora manifesta sua intenção ao leitor/interlocutor – "Vou fazer um adaggio. Leia devagar e com paz. É um largo afresco." (p. 39). Algumas páginas depois, anuncia o fim do andamento vagaroso: "O adaggio chegou ao fim." (p. 41). É nesse breve momento de interrupção – melhor seria dizer *de suspensão* – do ritmo eufórico e do clímax que se estabelecem mudanças mais nítidas na própria estrutura sintática, mas tudo de modo bastante sutil, sem dispersar o leitor. Percebam, por exemplo, como a sintaxe das variações e do clímax é brevemente substituída por outra mais repetitiva, constituída (principalmente) por sujeito, verbo de ligação e predicativo, respectivamente: "Seu perfume é mistério doido." (p. 52); "O girassol é o grande filho do sol" (p. 53); "A sempre-viva é sempre morta." (p. 53) etc.

Ainda alerto para o fato de a suspensão ocorrer justamente na metade do livro, como se a narradora estivesse retomando o fôlego para continuar a escrita impulsiva e perceptiva, que requer sensibilidade mais ativada.

Desse modo, o ritmo é um dos elemento organizadores do discurso clariciano, ainda que haja escolha pela narrativa livre de qualquer pré-determinação criativa – "Não há padrão a seguir e nem há o próprio padrão: nasço." (p. 35); "E nada planejo no meu trabalho intuitivo de viver: trabalho com o indireto, o informal e o imprevisto." (p. 37). Nesse sentido, o ritmo *jazzístico* é imensamente favorável ao estilo de Clarice, pois lhe dá alguns traços para estruturar sua obra de modo coerente (a batida principal), assim como a liberdade das variações que se realizam sobre o ritmo, digamos, dorsal. Portanto, o que poderia, a princípio, ser analisado como padrão sofre contínua mudança devido à incidência de uma segunda força rítmica. A partir dessas constatações, ainda emergem valores poéticos do discurso clariciano, que estão relacionados à potencialidade de o ritmo eufórico encantar a linguagem e lançar os leitores à tensão da obra de arte, pois ficamos em contínua atitude de espera. O ritmo forma-se não apenas como medida de um tempo extremamente concreto e direcionador (diferente do tradicional, enfim, do abstrato), mas também como linguagem repleta de sentidos, carregada de poesia.

Sob tal ponto de vista, ao dialogar com a produção literária, não acredito que, em *Água viva*, a importância da pintura sobreponhe-se à da música, até mesmo porque ambos os sistemas semióticos se complementam. Assim, contribuem para formação de uma escritura altamente complexa e madura, fundindo as categorias fundamentais de nosso ser: a pintura está tradicionalmente ligada à noção de *espaço*, enquanto a música à de *tempo*, um colaborando para existência do outro. Nessa fusão, constitui-se o *movimento* – extremamente importante à elaboração da narrativa –, o que se confirma pelo texto sendo lido como *gesto*. Portanto, a pintura não está no centro da questão, mas sim a possibilidade de "pegar" a *coisa* (tudo o que existe ou existirá) a partir da linguagem e o modo de relacionar-se ao impossível ("Mas escrever para mim é frustrador: ao escrever lido com o impossível." – p. 66). Talvez não possamos nem mesmo referir-nos a "centro" em obra tão centrífuga (exceto se o relacionamos a um núcleo de onde surge a força compulsiva da vida e da morte), pois o estado fragmentário da narradora não apenas se revela na escrita "despedaçada" e sem origem como também na própria desordem discursiva: "Escrevo-te em desordem, bem sei. Mas é como vivo." (p. 66).

Além disso, ao construir sua obra sem planejamento, Clarice dinamiza intensamente a escrita, pois os elementos acrescidos modificam o que já foi criado. O discurso é continuamente formado e reformado, concentrando os tempos passado, presente e futuro. Assim, o passado recebe o mesmo caráter de indefinição do futuro, o que o leitor sente arrebatadoramente, como se o texto fosse estrutura orgânica, cujas partes modificam o todo. Como no caso do *jazz*, o valor fundamental da narrativa de *Água viva* é sua contínua criação. Desse modo, *jazz* e narrativa clariciana rompem, respectivamente, as convenções da música e da literatura em busca de maior liberdade expressiva; subjetivam radicalmente a linguagem que dominam. E essas características não se referem apenas a *jazz* e texto clariciano, mas também se aproximam das artes plásticas, o que reforça ainda mais as relações entre sistemas semióticos. Ao descrever o processo criativo de Cézanne, Fayga Ostrower dá pistas que levam, indiretamente, à intensificação do diálogo que pode ser estabelecido entre o texto de Clarice, o *jazz* e a pintura (não figurativa):

> (...) sabemos que Cézanne começava a composição das imagens pintando algumas linhas ou manchas de cor em diversas áreas do plano pictórico, aparentemente improvisando-as ao acaso. Representavam no entanto, uma espécie de marcações, núcleos de energia, "estacas" primeiras da futura construção, sugestões, ou melhor, indicadores dos caminhos de elaboração a serem tomados em seguida. Em sua abertura ao mundo e na total receptividade ante o que ele chamava de "as sensações" (suas percepções sensoriais e espirituais), Cézanne não costumava calcular ou projetar antecipadamente suas composições. Nelas, a estrutura global vai surgindo a partir de múltiplas pinceladas formando pequenas superposições, de cor sobre cor ou linha sobre linha, sempre articulando formas abertas e seus respectivos campos de tensão, que estão sendo estabelecidos e reformulados constantemente.[19]

A respeito do *jazz*, escreve Eric J. Hobsbawm:

> Os músicos de *jazz* são ainda grandes experimentadores, explorando até as últimas conseqüências os recursos técnicos de seus instrumentos, tentando, por exemplo, tocar trompete com a flexibilidade de um instrumento de madeira, ou trombone com registro de trompete. Essas obras, freqüentemente de excessiva bravura artesanal, produzem suas próprias modalidades não-ortodoxas.[20]

O mesmo pode ser dito referente à criação de Clarice em *Água viva*. Uma de suas experimentações está relacionada ao ritmo que instala a corrente incessante de improvisos: uma frase traz, em seu movimento, o surgimento de outra, como os sons improvisados do *free-jazz*: "Sei o que estou fazendo aqui: estou improvisando. Mas que mal tem isto? Improviso como no jazz improvisam música, jazz em fúria, improviso diante da platéia." (p. 21). Porém, sob certa perspectiva, o improviso clariciano diferencia-se do musical, pois a escrita, para realizá-lo, precisa (é condição irrevogável) escrevê-lo, enquanto no *jazz* o improviso representa a parte não escrita da música.

De qualquer modo, a narradora não apenas encontra outro meio para interpretar e se formular, gerando um discurso que está sempre se fazendo – "O que te escrevo é um 'isto'. Não vai parar: continua."[21] (p. 87) –, mas também articulações que lhe permitem explorar o fluxo do inconsciente, inspiração, intuição e impulsos criativos, os quais geram espessa camada de palavras e impõem certa modalidade de leitura, pois esta atividade passa a depender mais da "*sensibilidade inteligente*". Nesse sentido, a narrativa poética de *Água viva* assemelha-se outra vez ao *free-jazz*, um estilo mais distante do controle da razão.

Assim, a autora transgride não apenas o modo tradicional de escrita, mas também o de leitura, pois a lógica torna-se impedimento à compreensão de sua obra. Por isso, põe-se em relevo para o leitor a percepção da beleza, que representa, de antemão, seu entendimento. Muda-se então o foco de interesse da *inteligência* para *sensibilidade* que pensa, conforme escreveu Clarice em *A descoberta do mundo*:

> As pessoas que falam de minha inteligência estão na verdade confundindo *inteligência* com o que chamarei agora de *sensibilidade inteligente*. (...) Suponho que este tipo de sensibilidade, uma que não só se comove como por assim dizer pensa sem ser com a cabeça (...).[22]

Pensar sem a cabeça é tomar a sensibilidade como via de experiência e conhecimento. Desse modo, o conceito tradicional de inteligência recebe outras implicações.

Para concluir a importância da relação entre pintura, música e literatura clariciana, retomo a questão inicial deste ensaio: o corpo da escrita escrito pelo corpo ("estou tentando escrever-te com o corpo" – p. 12). Tanto música,

sobretudo o *jazz*, quanto pintura destacam instante, instinto, impulso, percepção etc., dando relevo justamente ao que está ligado à natureza e não à cultura. É um modo de ativar a inteligência dos sentidos (*o estado de inspiração*), enfim, o corpo da escrita escrito mais pelo corpo do que pelo pensamento, trazendo nas entrelinhas os "reinos incomunicáveis":

> Então escrever é o modo de quem tem a palavra como isca: a palavra pescando o que não é palavra. Quando essa não-palavra – a entrelinha – morde a isca, alguma coisa se escreveu. Uma vez que se pescou a entrelinha, poder-se-ia com alívio jogar a palavra fora. Mas aí cessa a analogia: a não-palavra, ao morder a isca, incorporou-a. (p. 20)

Não é demasiado lembrar de Joana, protagonista de *Perto do coração selvagem*: "o mistério explica mais do que a claridade"[23], ou a entrelinha (o implícito) explica mais que a própria linha, a palavra mesma (o explícito). Portanto, recorrendo ao diálogo intersemiótico, Clarice intenta expressar "reinos incomunicáveis" – e, por isso, escrever é sempre frustrador. Sua criação é a política do impossível: a palavra busca apreender o mistério, enfim, a substância vital à formação da entrelinha – um suspiro que nasce no *free-jazz* da palavra.

Eduardo dos Santos Coelho é Mestrando em Literatura Brasileira pela Faculdade de Letras/UFRJ.

NOTAS

[1] "Canudo", *Brasil Musical*, 15 de novembro a 30 de setembro de 1924.

[2] LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro, Rocco, 1998, pp. 12-13. Todas as citações seguidas do(s) número(s) da(s) página(s) referem-se à esta edição.

[3] PRADO COELHO, Eduardo. "Clarice: o mistério explica mais do que a claridade", *A noite do mundo*, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1988, p. 204.

[4] LISPECTOR, Clarice. "Preciosidade", *Laços de família*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1979, pp. 101-102.

[5] ______. pp. 102-103.

[6] ______. pp. 105-106.

[7] MENDES DE SOUSA, Carlos. *Clarice Lispector. Figuras da escrita*. Braga, Universidade do Minho/Centro de Estudos Humanísticos, 2000, p. 273.

[8] Ao entrevistar o escultor Bruno Giorgi, Clarice Lispector pergunta-lhe: *"– Dependendo do material, você trabalha diretamente com as mãos ou com instrumentos?// –* Diretamente com as mãos em todos os materiais, mesmo o mármore para o qual, em determinados momentos, recorro a martelos pneumáticos.*// – Se fosse eu, preferia sempre trabalhar com as mãos.// –* Melhor seria, porque se transmite assim maior sensibilidade ao material.". Portanto, ela revela interesse em criar com o corpo, e Giorgi toca em uma questão clariciana recorrente principalmente depois que a autora retorna da Europa: *transmitir sensibilidade*. Isso está relacionado à insistência em se afirmar não como intelectual, mas como alguém sensível. Destaco entrevista realizada com a escultora Maria Martins (esposa de diplomata, como Clarice), que pergunta: "– (...) E você, Clarice, qual é a sua experiência de vida diplomática, você que é uma mulher inteligente?// – *Não sou inteligente, sou sensível, Maria."* (As citações foram extraídas de: Clarice Lispector. *De corpo inteiro*, Rio de Janeiro, Rocco, 1999, pp. 85 e 79, respectivamente). Em *Água viva*, a escolha por uma narradora-*pintora* não foi à toa, mas mostra o desejo de tentar transferir para a matéria literária mais sensibilidade. Ainda sobre sensibilidade/ inteligência, Clarice, em *Para não esquecer* (Rio de Janeiro, Rocco, 1999, p. 23), parece atingir o cerne da questão: "Talvez esse tenha sido o meu maior esforço de vida: para compreender minha não inteligência fui obrigada a me tornar inteligente. (Usa-se a inteligência para entender a não inteligência. Só que depois o instrumento continua a ser usado – e não podemos colher as coisas de mãos limpas)".

[9] LISPECTOR, Clarice. *op. cit.*, 1979, p. 108.

[10] Em janeiro de 1948, na Europa, Clarice Lispector escreve para sua irmã: "Ontem comprei três discos: *O pássaro de fogo*, de Stravinski, a *Valsa*, de Ravel, e a *Sonata patética*.". (Cf. GOTLIB, Nádia Battella. *Clarice. Uma vida que se conta*. São Paulo, Ática, 1995, p. 257.)

[11] Escreve Jacques Derrida: "Falar mete-me medo porque, nunca dizendo o suficiente, sempre digo também demasiado.". (Cf. *A escritura e a diferença*. São Paulo, Perspectiva, 1995, p. 21.)

[12] A própria narradora aconselha: "O que te digo deve ser lido rapidamente como quando se olha." (p. 16) Ler não apenas como se "olha", mas também como a narradora escreve, enfim, sem o raciocínio, seguindo o fluxo criativo.

[13] HELDER, Herberto. "Poemacto II", *Poesia toda*. Lisboa, Assírio e Alvim, 1981, pp. 134-135.

[14] A estrutura em teia que se forma entre as diversas obras de Clarice Lispector e *Água viva* é espantosa. Isso indicia que obras geniais são concebidas em diversos momentos de inspiração, como afirma Fayga Ostrower: "Certas intenções do artista, vagas que sejam inicialmente, convergem numa forma ou 'idéia geradora', também vaga talvez, mas que irá se revelando ao artista no decorrer da elaboração formal da imagem. Quer dizer: *o próprio processo de trabalho se converte em processo criador*, de buscas e de descobertas sempre mais abrangentes. Isto requer que, além de receptivo, o artista seja

capaz de retomá-las quantas vezes for necessário e no nível de concentração anterior, a fim de elaborar, coerentemente, no todo que está se formando, a concepção da idéia inspiradora. Há um diálogo entre o fazer e o reformular." (Cf. "Inspiração e individualidade" – capítulo I – *Acasos e criação artística*, 5. ed. revista e ampliada, Rio de Janeiro, Campus, 1995, p. 20.)

[15] PRADO COELHO, Eduardo. *op. cit.* pp. 208-209.

[16] AUERBACH, Erich. "A cicatriz de Ulisses", In: ______. *Mimesis*. São Paulo, Perspectiva, 2001, p. 3.

[17] PAZ, Octavio. *El arco y la lira*. El poema. La revelación poética. Poesía e historia, México, Fondo de Cultura Econômica, 1972, p. 58.

[18] BERMEJO, Ernesto González. *Conversas com Cortázar*. Trad de Luís Carlos Cabral. Pref. ed. bras. Eric Nepomuceno. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2002.

[19] OSTROWER, Fayga. "Proporções - seção áurea" (capítulo VII), *A sensibilidade do intelecto*. Rio de Janeiro, Campus, 1998, p. 253.

[20] HOBSBAWM, Eric J. *História social do jazz*. Trad. Angela Noranha. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1996, p. 44.

[21] Nas obras de Clarice Lispector, os pronomes demonstrativos contém a potencialidade do que não se consegue dizer. Acerca disso, cf. *A maçã no escuro*. Rio de Janeiro, Rocco, 1998, p. 177.

[22] LISPECTOR, Clarice. "Sensibilidade inteligente" (2 de novembro de 1968), *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro, Rocco, 1999, p. 148.

[23] LISPECTOR, Clarice. *Perto do coração selvagem*. Rio de Janeiro, Rocco, 1998.

Fred Góes
UFRJ/CNPq

A Literatura Brasileira e a Arte do Carnaval

O Carnavalesco legítimo não tem cansaço nem aposentadoria: envelhece carnavalesco, e morre carnavalesco; morre no seu posto, extenuado pelo Carnaval, entisicado pelo Carnaval, devorado pelo Carnaval. O Carnaval é para ele, ao mesmo tempo, uma paixão absorvente e arruinadora, um vício indomável, uma religião fanática. Para ele, o Carnaval é o único oásis fresco e perfumado, que se antolha no adusto deserto da vida!

Olavo Bilac

Resumo: O artigo enfoca a recorrência do carnaval como tema na literatura brasileira entre a segunda metade do século XIX e as duas primeiras décadas do século XX. Busca-se entender em que medida o embate entre as práticas do entrudo e o carnaval à moda européia revela posicionamentos ideológicos e marca o ritmo carnavalizante do exercício escritural.

Palavras-chave: Cultura brasileira, literatura, carnaval.

Abstract: The present article focalize the occurrence of carnival as main theme in Brazilian literature between the second half of XIX century and the two first decades of the XX century. The goal is to understand how the opposition between the old wild entrudo and carnival in European style shows ideological gestures and establishes a merrymaker rhythm in the text.

Keywords: Brazilian culture, literature, carnival.

Um dos traços singulares de nossa literatura é, sem dúvida, a recorrência com que nossos escritores tematizam a festa carnavalesca. De meados do século XIX até à contemporaneidade talvez seja mais fácil perguntar: quem não escreveu sobre carnaval? Isso se dá, naturalmente, face à relevância cultural que a festa assume entre nós. Sendo a literatura uma das mais exemplares expressões de

tradução de uma cultura não poderia se desaperceber do quanto de matéria carnavalizante é constituída a formação de nossa identidade. Os ecos da festa estão presentes nos versos e na prosa brasileiros. De forma especial, na crônica e no conto, campo a que vamos nos ater. O curioso é que o assunto, caro aos estudiosos da antropologia, da história e da sociologia, ainda engatinha no âmbito da literatura. Os textos literários, no entanto, são freqüentemente utilizados como fonte documental de pesquisa nessas áreas. O melhor exemplo disso é o livro de Leonardo Pereira, *Carnaval das Letras*[1], originalmente sua dissertação de Mestrado em História Social, em que o autor analisa o carnaval carioca da segunda metade do século XIX, a partir de crônicas de Machado de Assis, Raul Pompéia, Bosco e Gastão Bousquet, com o propósito de demonstrar intervenção da elite letrada na maior festa popular da cidade. A única coletânea com veleidades literárias que tivemos acesso até agora é a Antologia de Contos de Carnaval[2] que, apesar da originalidade, peca em três aspectos: não cita a maioria das fontes; mistura crônicas e fragmentos de romances no corpo da seleção, numa clara contradição com o título que informa tratar-se de uma reunião de contos. Além disso, o autor se limita a observações passageiras que introduzem os diferentes textos, sem qualquer compromisso com uma análise literária mais aprofundada.

Um dado de extrema relevância, quando examinamos o carnaval na literatura brasileira, é que estamos diante de um universo plural, multissignificativo, cíclico, em permanente mutação, de configuração cultural singular. Como bem nos indica Maria Clementina Pereira Cunha[3], na apresentação de recente coletânea de ensaios de história social da cultura, por ela organizada: "Dionísio, Baco, Afrodite e Eros, desde seu antigo *Pantheon,* assumiram máscaras e rostos muito diferentes ao longo do tempo. Longe de constituírem ocasiões dotadas de alguma espécie de herança imemorial, elas (as festas) têm – mesmo sob uma aparente semelhança – dia, hora, lugar, sujeitos vários e predicados transitórios, significados mutantes e (inevitavelmente) polissêmicos, capazes de expressar a mudança e o movimento". No entanto, vimos investigando, no âmbito da literatura, o carnaval brasileiro a partir de instrumental teórico que contempla os aspectos generalizantes da celebração, isto é, pressupostos comuns à grande maioria das festas populares de configuração carnavalizante. Estamos nos referindo, especificamente, à obra de Mikhail Bakhtin, de forma especial a sua *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*: *o contexto de François Rabelais* e *Questões de Literatura e de Estética*: *a teoria do romance*[4]. Sem dúvida, o pensador é fonte de referência primordial a quem se aventura a

pesquisar este campo de saber. A ele recorremos com freqüência em nossas pesquisas. Porém, sentimo-nos desamparados quando se faz necessário tratar da nossa especificidade, das peculiaridades do nosso contexto carnavalesco que forjam uma relação com a festa muito distante das matrizes folclóricas e populares francesas medievais e renascentistas de que se alimentava François Rabelais e que são os alicerces dos estudos baktinianos. Claro está, no entanto, que a cosmogonia carnavalesca cuidadosamente traçada pelo autor é indispensável como interlocução para quem se proponha a estudar o carnaval, tratado por ele sob a perspectiva das essencialidades. É o próprio Bakhtin quem nos alerta sobre a dificuldade de se lidar com a matéria popular (as festas públicas carnavalescas, os ritos e cultos cômicos especiais, os bufões e tolos a literatura paródica, etc), que ele crê original, ao afirmar:

> Entre as numerosas investigações científicas consagradas aos ritos, mitos e às obras populares líricas e épicas, o riso ocupa apenas um lugar modesto. Mesmo nessas condições, a natureza específica do riso popular aparece totalmente deformada, porque são-lhe aplicadas idéias e noções que lhe são alheias, uma vez que se formaram sob o domínio da cultura e da estética burguesas dos tempos modernos. Isso nos permite afirmar, sem exagero, que a profunda originalidade da antiga cultura cômica popular não foi ainda revelada.

Com o beneplácito da autoridade máxima em carnaval, julgamos chegada a hora "dessa gente bronzeada mostrar seu valor"[5] carnavalesco, com instrumental próprio, que amplie os horizontes do pensamento sobre a matéria a partir da nossa extraordinária capacidade de promover a festa e de vivenciá-la de maneira tão peculiar.

Este nosso saber vem sendo depurado, ao longo dos últimos 400 anos, desde que os ilhéus degredados dos Açores, Madeira e Cabo Verde para cá trouxeram o entrudo "bestial". Ao entrudo somaram-se os ranchos originários das procissões religiosas, antepassados das hoje internacionalmente conhecidas escolas de samba, o Zé Pereira lusitano, os cucumbis, os maracatus e afoxés, os batuques africanos, os cordões e blocos, os préstitos de inspiração européia, os caboclinhos indígenas, o corso, o frevo e os trios elétricos, toda uma série de expressões que amalgamaram o carnaval brasileiro, singularizando-o.

Quando o desassossegado Bernardo Soares, "ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa", semi-heterônimo de Fernando Pessoa, afirma, carnavalizadoramente, "o paradoxo não é meu: sou eu"[6], nos dá a chave para que não se perca

de vista, ao se estudar o carnaval, que se está entrando num universo de máscaras, de pistas dúbias e paradoxais, de suspensão temporal, de prazer, gozo, riso desmedidos, de fantasia, de excessos enfim. Este universo mereceu atenção controversa dos nossos intelectuais, especialmente, dos que militaram na impressa diária na passagem do século XIX para o XX, período em que se estabeleceu uma ferrenha campanha que buscava acabar com o entrudo popular para dar lugar ao carnaval "civilizado" de modelo europeu.

Quando observamos que o carnaval desfila nas páginas de nossos homens de letras, não nos referimos a escritores periféricos ou bissextos, falamos de Manoel Antônio de Almeida, José de Alencar, Machado de Assis, Raul Pompéia, Coelho Neto, Olavo Bilac, João do Rio, para nos restringirmos a alguns representantes da segunda metade do século XIX e início do XX, período em que circunscrevemos nosso foco de atenção.

Neste período, a recorrência do tema carnavalesco na produção literária se dá, sobretudo, em virtude do debate que se estabelece entre os intelectuais com relação ao jogo do entrudo[7], em que se apresentam opiniões antagônicas, caracterizando verdadeiras campanhas contra e a favor da prática, sendo predominante o repúdio. Vive-se, então, um momento de transitividade, em que o embate entre as práticas do entrudo e o carnaval à moda européia torna-se o foco de atenção, revelando posicionamentos ideológicos em que conceitos como nacionalidade, identidade cultural, tradição e modernidade marcam o ritmo carnavalizante do exercício escritural.

De 1784 até a primeira década do século XX, são publicados, sem sucesso, freqüentes alvarás, avisos oficias e portarias proibindo a realização do jogo do entrudo. Somente em 1904, face ao empenho do Prefeito Pereira Passos, o jogo começa a perder o espaço das ruas, ainda que esteja vivamente presente no universo doméstico, opção encontrada pelas classes abastadas para participar da folia.

Na forma doméstica, o entrudo, sendo realizado em momento de suspensão da ordem cotidiana, elemento determinante da temporalidade carnavalesca, configurava-se como uma ocasião oportuna de aproximação ou sensibilização corporal de caráter excepcional no século XIX. Era o momento em que, suspensa a rigidez normativa do comportamento social cotidiano, os rapazes atiravam limões de cheiro na altura do colo das senhoritas casadoiras que, em deleite orgasmático, devolviam a brincadeira, molhando os possíveis pretendentes.

Consta que o Imperador Pedro I era um grande entrudeiro e que até mesmo o austero Pedro II apreciava o jogo dos limões de cheiro, brincadeira

compartilhada com as princesas suas irmãs, nos jardins do Palácio da Quinta ou de Petrópolis. De uma maneira geral o jogo, na sua versão de rua, popular, caracterizava-se como uma prática brutal e violenta, conforme assinalam seus detratores.

O jogo do entrudo está registrado no testemunho de viajantes estrangeiros (J. B. Debret, D. P. Kidder, Thomas Ewbank, J.C. Fletcher, Ina Von Bizen, entre outros) e nos órgãos de imprensa. No âmbito da literatura, pode-se atribuir a Manuel Antônio de Almeida[8] e a Joaquim Manoel de Macedo[9] o papel de patronos no tratamento do carnaval como referente cultural.

No entanto, ainda que a presença dos intelectuais na folia já ocorra desde a década de cinqüenta do século XIX, quando escritores como os já mencionados Manuel Antônio de Almeida e José de Alencar fundam a primeira Grande Sociedade que se tem notícia, em 1855, sob o título de Congresso das Sumidades Carnavalescas, somente a partir da década de oitenta o carnaval passa a ser tema recorrente na produção literária. Alencar, em 14 de janeiro daquele ano, publica, no jornal *Correio Mercantil*, uma crônica em que descreve a sociedade criada no ano anterior, e que contava já com cerca de oitenta sócios "de boa companhia" e pretendia desfilar no domingo de carnaval com uma banda de música, flores, máscaras e roupas luxuosas, sendo a grande atração do carnaval daquele ano. Escragnolle Doria registra que o desfile ocorreu às 3 horas da tarde de domingo, 18 de fevereiro de 1855, saído do Largo de D. Manoel, percorrendo a cidade "em galhofa", e recolhendo-se ao Teatro de São Pedro[10].

O grupo de literatos, que dedica atenção, em crônicas, às manifestações carnavalescas, entre os anos oitenta do século XIX e os anos vinte do século XX, é variado e heterogêneo. Somam-se aos nomes já citados os de Carlos De Laet, Guimarães Passos, Valentim Magalhães, Pardal Mallet, Urbano Duarte, Lima Barreto, Bastos Tigre, Luiz Edmundo, Benjamin Costallat, entre outros.O carnaval é também referente que pontua contos, romances e textos teatrais, como espaço de transgressões e de redimensionamentos, cenário privilegiado para as excepcionalidades, em que se observa uma prática textual em movimento pendular entre a marcação bélica do entrudo e o ritmo jovem do carnaval que prenuncia a modernidade.

São também textos relevantes os *pufes*[11] que as Grandes Sociedades faziam publicar nos jornais de grande circulação no período antecedente ao carnaval, quase sempre de autoria de poetas prestigiados como Olavo Bilac e Emílio de Menezes, por exemplo. Devidamente abrasileirado ou carioquizado, os pufes

descreviam a beleza dos carros a serem desfilados nos préstitos, mas também eram utilizados para mensagens de fundo político e reivindicatório. Não nos esqueçamos que As Grandes Sociedades não se limitavam a atuar no universo da festa. Sempre se envolveram em movimentos políticos e atividades de cunho filantrópico. Uma das causas em que mais se destacaram foi a abolicionista. Arrecadavam dinheiro para comprar escravos e, posteriormente, libertá-los, apresentando-os em seus desfiles, com o intuito de incentivar o movimento. Eram também responsáveis por uma série de publicações dedicadas a essa causa. O envolvimento das sociedades era tanto que, no ano de 1869, a verba arrecadada pelos Tenentes do Diabo foi toda gasta na compra de doze escravos, não sobrando dinheiro nem mesmo para o desfile. O movimento republicano foi outra bandeira defendida pelas sociedades.

A respeito dos pufes, Eneida[12] cita notícia publicada em *O Paiz,* em 1888, em que fica evidente que tais textos, muitas vezes, ultrapassavam os limites da polêmica equilibrada. Claro está que o exagero, o excesso, a falta de limite são características do universo carnavalesco. Diz a notícia:

> ... durante dois meses foi uma verdadeira campanha, das mais encarniçadas, dentro e fora dos clubes, nas palestras e nos pufes que valha a verdade, de certo tempo a esta parte tem tomado uma feição bem pouco digna dos moços educados e distintos que foram o pessoal dessas poderosas e estimadas sociedades.

No livro *A Imprensa Carnavalesca no Brasil*[13], José Ramos Tinhorão faz um cuidadoso estudo das formas literárias carnavalizantes tradicionais para introduzir o tema central do livro, que é a série de jornais e periódicos publicados pelas associações carnavalescas onde militavam muitos intelectuais. O autor identifica nesses textos a forte presença das formas tradicionais, cuja característica era estarem marcadas por verdadeiros jogos verbais desestabilizadores da escrita, como um carnaval de palavras. Nessa tradição está a *adynata,* "a repetição seguida de afirmações ou de imagens antitéticas, destinadas a formar, pelo absurdo, um jogo de aproximações ideológicas de efeito cômico"[14], a *fastrasie ou fatrasie*, "derivado do ato de fastroillier, ou falar bobagens (quase sempre com intenção farsesca ou obscena)"[15], que desde o século XIV já se havia transformado em composição de versos cômicos, e os *coq-à-l'âne*, que Bakthin[16] descreve como "jogos de palavras, expressões tomadas fora da rotina tradicional da relação lógica. Uma espécie de recreação das palavras, das coisas deixadas em liberdade, liberadas do aperto do sentido, da lógica, da hierarquia verbal".

A propósito da forte presença dos homens de letras no carnaval do final do século XIX e do início do século XX, Haroldo Costa[17] relata-nos uma passagem curiosa. Conta-nos o autor que havia um anônimo dominó azul que todos os anos percorria os bailes, vendendo cartões dourados onde se liam trovas e sonetos de autores como Luiz Edmundo, Raul Pederneiras, Emílio de Menezes, Múcio Teixeira ou Olavo Bilac. O dinheiro angariado com a venda dos cartões era doado ao orfanato mantido pela famosa Irmã Paula que, ainda hoje, é mencionada como sinônimo de solidariedade e bondade extremada.

Raul Pompéia, no conto *O Último Entrudo* (1883) e Arthur Azevedo, na peça *O Bilontra* (1886), fazem uso do confronto entrudo/carnaval para metaforizar, de forma exemplar, o embate entre o império, identificado com o regime colonial e, conseqüentemente, com o passado, e a república, identificada com o futuro, com o progresso e a civilização. Ainda que haja um certo traço nostálgico no conto de Pompéia, o autor dá testemunho da prática do entrudo doméstico ao narrar a aventura de um velho combatente de entrudo, famoso vencedor das batalhas que, do leito de morte vê os sobrinhos perderem a "guerra" para os vizinhos. Num ato heróico, levanta-se moribundo e vence o combate, morrendo logo em seguida. O conto metaforiza o momento em que o entrudo dá lugar ao carnaval civilizado à moda européia, em que o velho regime imperial, representado pelo tio moribundo, é substituído pela frágil república que se prenunciava, sem tradição guerreira, representada pelo casal de sobrinhos[18].

Apresentando um posicionamento diverso da tradição romântica da qual eram herdeiros, marcada pela afirmação de um sentimento de nacionalidade que diferenciasse a nação da antiga metrópole e lhe conferisse uma identidade própria, essa nova geração de literatos se insere na busca de um outro padrão de nacionalidade. Não lhes bastava definir o Brasil enquanto nação: era preciso perguntar-se que nação seria esta.

Na busca de uma identidade nacional profunda, esses autores dirigem a atenção para as vísceras da sociedade brasileira. Mais do que estudar e entender a lógica dessa sociedade, eles pretendiam, com isso, transformá-la. Afinal, o desempenho intelectual, naquele momento, confundia-se com a atividade pedagógica.

Observa-se, portanto, que uma parcela significativa da produção literária do período está grafada pelo desejo de civilização e progresso que passa a ser uma característica do pensamento dos intelectuais de então. É

esta marca que leva Nicolau Sevcenko[19] a identificar o caráter de "missão" assumido pelos intelectuais, cujos textos evidenciam o propósito de apagar o passado colonial, numa clara identificação com as novidades republicanas de sabor europeizante, tendo Paris como paradigma. Eram dois, portanto, os parâmetros básicos a serem seguidos: construir a nação e remodelar o Estado, ou seja, modernizar a estrutura social e política do país.

Chama atenção como a maioria dos intelectuais demonstra, desde o início da década de 1880, uma enorme intolerância em relação ao entrudo e outras práticas culturais presentes nos festejos. Mesmo que o entrudo praticado nas casas senhoriais da Corte seja lembrado até com certa nostalgia, há consenso de que o jogo das molhadelas é coisa do passado, fadado a desaparecer, predominando claramente a sua condenação enquanto prática grosseira, de "bárbaros", herança da "brutalidade" dos antepassados portugueses, brincadeira que imperava entre as "classes perigosas" urbanas[20]. O jogo denunciava de forma ostensiva a insalubridade que tanto se combatia, tornando-se esse dado um dos maiores trunfos das autoridades contra a prática. A campanha ganhou tal proporção que se aventou a hipótese da realização do carnaval de 1892 no mês de julho que, por ser mais frio, desestimularia o jogo do entrudo. Tal postura revela o comportamento vigente com relação às culturas populares.

Julgava-se que o universo popular estava repleto de sobrevivências culturais que precisavam ser erradicadas para abrir caminho ao "progresso" e à "civilização". Havia hábitos condenáveis nas formas de morar, de vestir, de trabalhar, de se divertir, de curar etc., muitos deles mais "abomináveis" ainda por serem manifestações de raízes culturais negras disseminadas nas classes populares.

Como bem informa N. Sevcencko[21], os quatro princípios fundamentais que regeram o transcurso da metamorfose a que Pereira Passos submeteu a cidade do Rio de Janeiro, ou "regeneração" (expressão esclarecedora do espírito que presidiu o movimento de destruição da velha cidade) demonstram com clareza os ideais de redenção da situação colonial: a condenação dos hábitos e costumes ligados pela memória tradicional; a negação de todo e qualquer elemento de cultura popular que pudesse macular a imagem civilizada da sociedade dominante; uma política rigorosa de expulsão dos grupos populares da área central da cidade, que será praticamente isolada para desfrute exclusivo das camadas aburguesadas; e um cosmopolitismo agressivo, profundamente identificado com a vida parisiense.

O carnaval que se desejava então, como já observado, era o que se assemelhasse ao de Nice e Veneza, com arlequins, dominós, pierrôs e colombinas, em que as emoções fossem comedidas, sem os excessos dos cordões fantasiados de índios, dos batuques e cucumbis de origem africana.

São freqüentes as interpretações do carnaval balizadas pela idéia de ritual de inversão, isto é, pela noção de que tal festa possibilitaria, supostamente, um baralhamento momentâneo das hierarquias constitutivas de determinado ordenamento social. Tal entendimento aparece na fala de alguns escritores do período, sendo dispositivo importante no sentido de despolitizar os significados da festa. Outro elemento que merece destaque no discurso dos intelectuais das letras é a noção de que o carnaval teria um sentido unívoco e totalizante, ou seja, teria o mesmo significado para todos os foliões, ficando excluída assim a possibilidade de construção de diferentes sentidos culturais e políticos para aqueles que eram mais propriamente os sujeitos da festa, os foliões.

A disputa pela ocupação do espaço público durante as comemorações carnavalescas é uma das instâncias que melhor revela a estratificação social da Capital Federal do período aqui enfocado. Lembra-nos José Ramos Tinhorão[22]:

> Por trás da organização das várias camadas médias das cidades, em sua disputa de espaço nas ruas com o povo miúdo, a fim de implantar esse carnaval de estilo europeu, pretensamente "civilizado", escondiam-se, afinal, diferenças de classe que não opunham apenas a burguesia comercial aos grupos elitizados da "alta sociedade", mas revelavam oposições entre diversos estratos da população.

Marina Werneck Vianna[23] observa, a partir de texto publicado no jornal *O Paiz*, de 23/02/1908:

> A imprensa, juntamente com o comércio, passou a exercer o papel de promotora do carnaval organizado, chique, de acordo com a ordem e a civilização. Os jornais noticiam os bailes públicos mas os "essencialmente familiares carregam consigo anedotas mais sofisticada, por parte dos jornalistas e cronistas, que descrevem desde o vestuário das senhoras até a farta ceia, servida na madrugada.

São os jornais que promovem os concursos das grandes sociedades e conclamam que as famílias "se apropriem do carnaval". Os jornais com sede na Rua do Ouvidor e, posteriormente, na Avenida Central como *O Paiz*, a partir de 1908, alugavam as janelas fronteiriças para que as famílias pudessem assistir

os desfiles. Eram tantos os pedidos que se fazia necessário restringi-los a um número limitado, muitas vezes através de sorteios. O dinheiro do aluguel seria então destinado a irmandades, asilos e orfanatos. No entanto, por mais que se buscasse a ordem e que os jornais a incentivassem, não havia controle possível. Em 01/03/1908, o próprio *O Paiz* estampava em sua segunda página: "Começam hoje os três dias em que toda a gente tem o direito de ser doida. No carnaval, a cidade se permite tudo, o senso desaparece para dar lugar ao gozo desenfreado"[24]. É nessa perspectiva da mistura, das quebras de fronteiras que se pode entender o conto de João do Rio, "Bebê de Tarlatana Rosa"[25], de 1910, como sugere ainda uma vez Marina Werneck Vianna, como uma parábola da cidade, ou seja, o Rio de Janeiro carnavalesco desmascara-se na "cidade sem nariz". Em outras palavras, durante o carnaval, por mais que se queira imprimir um ar chique, elegante, familiar, não há "nariz em pé" que se sustente.

Vale ressaltar que somente nos últimos anos do século XIX serão produzidas músicas especialmente para serem cantadas durante os três dias de brincadeira. A festa, na rua, era animada pela percussão dos batuques, blocos e Zé Pereiras e algumas canções que obtinham sucesso nos espetáculos de revista de meio de ano. Nos bailes, que surgem na cidade a partir de 1840, dançavam-se, inicialmente, polcas, valsas, marchas e, posteriormente, outros ritmos.

Foram os cordões, que constituíam uma sobrevivência das alas de certas procissões, como a de Nossa Senhora do Rosário – em que se permitiam cantos e danças de caráter dramático – os primeiros núcleos de criadores da autêntica música de carnaval. A música de carnaval será, sem dúvida, um elemento fundamental para a fixação da festa na sua versão popular que irá ocorrer na virada da década de 10 para a de 20 do século XX, sendo, portanto, um dado expressivo para a investigação e o entendimento do que ocorrerá na produção ficcional e crítica, no que concerne à transitividade expressa na cadência textual, no ritmo da passagem do entrudo para o carnaval de nova feição. Sobretudo, porque no âmbito das canções carnavalescas, especialmente as marchinhas a partir do final da década de 20 do século XX, há um evidente segmento que faz a crônica da cidade, "passa em revista" os acontecimentos políticos, econômicos e sociais, nos revelando o modo de vida e os costumes e a cartografia da então capital federal.

Apesar das inúmeras campanhas reguladoras e das várias situações repressivas de que foi vítima por parte dos intelectuais e construtores da "cidade moderna", a cultura popular expressa no carnaval é o que vai esculpir

o perfil cultural da cidade. Pouco a pouco, os ritmos negros vão tomando conta da musicalidade da festa e as comunidades periféricas e subalternas vão ocupando o espaço central da cidade. Como salienta, ainda uma vez, Marina Werneck Viana, "Os excluídos invadem a rua no Carnaval, numa afirmação peremptória de cidadania".[26] Com o advento do modernismo, os escritores incorporam o elemento carnavalesco de forma quase ostensiva, talvez como reação a seus antecessores. Há um expressivo segmento de nossa produção literária, a partir de então, que passa a revelar uma singular folia escritural já prenunciada nos manifestos *Pau Brasil* e *Antropofágico*, mas isso é assunto para outros carnavais.

Fred Góes é professor na graduação e na pós-graduação do Departamento de Ciência da Literatura da Faculdade de Letras da UFRJ. É pesquisador do CNPq, Membro do Conselho de Cultura do Estado do Rio de Janeiro e compositor letrista.

NOTAS

[1] PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. *O Carnaval das Letras.* Rio de Janeiro: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, Secretaria Municipal de Cultura, Deptº. Geral de Documentação e Informação Cultural, 1994.

[2] LOUZADA, Wilson. *Antologia de Contos de Carnaval.* Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1945. O livro foi reeditado na Coleção Brasileira de Ouro. RJ: Ed. Ouro, 1965.

[3] CUNHA, Maria Clementina Pereira. *Carnavais e outras f(r)estas*: *ensaios de história social da cultura.* Campinas, SP: Editora da Unicamp, Cecult, 2002.p.12.

[4] BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*: *o contexto de François Rabelais.* SP: Hucitec; Brasília: Ed. UNB, 1999.

______. *Questões de Literatura e de estética*: *a teoria do Romance.* SP: Ed. Unesp/ Hucitec, 1998.

[5] Verso de Assis Valente no samba *Brasil Pandeiro.*

[6] PESSOA, Fernando. *Livro do Desassossego.* Lisboa: Ática,1982. p.54.

[7] Consistia em uma verdadeira guerra entre os participantes, em que se atiravam limões de cera, contendo no interior ou água de cheiro ou urina. As pessoas jogavam também, umas nas outras, polvilho, cal, alvaiade e pó-de-mico. Realizava-se nas ruas e também domesticamente.

[8] O autor em passagem de *Memórias de um Sargento de Milícias*, obra publicada na forma de folhetim no *Correio Mercantil*, entre 1852/53, antes de sua publicação em

livro em 1854, descreve detalhadamente a presença de ranchos de baianas que caminhavam adiante das procissões e "dançavam nos intervalos dos *Deo-gratias*" uma dança lá a seu capricho", revelando a tenuidade das fronteiras entre o sagrado e o profano e os diferentes segmentos sociais nas festas religiosas coloniais, em que se evidencia o elemento carnavalizador de nossas práticas rituais.

[9] Especialmente nas obras memorialistas *Um Passeio pela Cidade do Rio de Janeiro* (1852/53) e *Memórias da Rua do Ouvidor* (1878).

[10] DORIA, Escragnolle. 1924. p.1.

[11] Os pufes eram uma espécie de desafio guerreiro em versos que as Grandes Sociedades faziam publicar nos jornais de grande circulação em que exaltavam as qualidades de seus desfiles e diminuíam os méritos dos adversários. A palavra, de origem francesa, está dicionarizada com o significado de "anúncio enfático e enganador".

[12] ENEIDA. *História do Carnaval Carioca*. RJ: Civilização Brasileira, 1958. p.77.

[13] TINHORÃO, José Ramos. *A Imprensa Carnavalesca no Brasil*: *panorama da linguagem cômica*. SP: Hedra. 2000.

[14] *Op. cit.* p. 49.

[15] *Op. cit.* p.50a.

[16] BAKTHIN, Mikail. *op. cit*. p.371.

[17] COSTA, Haroldo. *100 Anos de Carnaval no Rio de Janeiro*. SP: Irmãos Vitale, 2001. p.40/41.

[18] O conto em referência foi publicado em 26 de novembro de 1883 na *Gazeta de Notícias*.

[19] SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão*: *tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. 2. ed. São Paulo, Brasiliense, 1985.

[20] Usava-se, freqüentemente, com um misto de horror e vergonha, para provar os efeitos maléficos do entrudo o fato do arquiteto francês Grandjean de Montigny ter morrido, em 1850, vítima das molhadelas indesejadas que faziam a alegria da "ralé".

[21] *Op. cit.* p.30.

[22] TINHORÃO, José Ramos de. *op. cit.* 200. p.103.

[23] VIANNA, Marina Werneck. "A ordenação da Folia". *Papéis Avulsos* 48. RJ: CIEC/ECO/UFRJ, 1998. p.22.

[24] *Op. cit.* p.29.

[25] *João do Rio – Uma Antologia*. Org. Luís Martins. Rio: Sabiá/INL, 1971.

[26] VIANA, Marina Weneck. *op. cit.* p.32.

Glória Ferreira
UFRJ

Uma espiral de palavras *

RESUMO: Partindo do trabalho de Bruce Nauman, *Window* ou *Wall Sign* (1967), é discutido o questionamento da versão hegemônica do modernismo, que pregava, em nome de uma estética autônoma, uma arte visual desprovida de todo caráter narrativo, "purificada" de quaisquer referências literária, religiosa ou histórica, ou em relação às outras artes.

Palavras-chave: Artes visuais, linguagem, autonomia estética, modernismo, dissolução de fronteiras.

Abstract: Considering the work of Bruce Nauman, Window or Wall Sign (1967), the essay discusses the questioning of the hegemonic version of modernism, which, in the name of aesthetic autonomy, advocates visual art purified of any narrative character - literary, religious or historical reference and relation to other arts.

Keywords: Visual arts, language, aesthetic autonomy, modernism, borders dissolution.

O verdadeiro artista ajuda o mundo revelando as verdades místicas.

Em neon de cor azul e pêssego, essa frase em *Window* ou *Wall Sign*[1], de Bruce Nauman, se desenrola em espiral a partir do centro. Em uma apresentação de sua coleção permanente, o Rijksmuseum Kröller-Müller, em Oterloo, dispôs, durante algum tempo, esse grande neon no *hall* de sua entrada. Disposição significativa por introduzir de imediato o visitante às questões que pontuaram a arte contemporânea dos anos 60, em especial a relação imagem-linguagem, e através desta, o questionamento da natureza da arte. Ao mesmo tempo, de certa maneira, é o próprio museu que parece se enunciar.

Em *Window* ou *Wall Sign,* como em outros trabalhos de Nauman, o signo verbal, material da obra de arte, é concebido ele mesmo como obra de arte: forma e linguagem parecem se exprimir numa única e mesma unidade,

incorporando dualidades e ambigüidades, e colocando a questão do que são a arte e o artista. Sua data, 1967, nos remete ao universo dos fatos artísticos dos anos 60, e, assim, à importância concedida à linguagem e ao discurso dos artistas. Remete, igualmente, à crítica radical dos paradigmas tradicionais da visualidade e dos postulados da estética modernista, operada pela arte contemporânea. Em especial o questionamento da versão hegemônica do modernismo, que pregava, em nome de uma estética autônoma, fundada sobre o julgamento do gosto, uma arte visual desprovida de todo caráter narrativo, "purificada" de quaisquer referências literária, religiosa ou histórica, ou em relação às outras artes. Para além da utilização do signo lingüístico como suporte a serviço de uma expressão, esse neon nos coloca também na presença de um enunciado como formulação teórica ou como *statement*[2]. Exemplar do papel da linguagem na arte desse período, ele não garante, de fato, nenhuma enunciação. Colocando-se em pé de igualdade com os signos da sociedade de comunicação, revela a falência das definições doutrinárias e se mostra como uma investigação das particularidades inerentes às palavras. Tratar-se-ia de um possível emblema do verdadeiro artista e de sua função no mundo? O jogo tautológico entre o "true artist" e as "mystic truths" expõe imediatamente sua ambigüidade, sua derrisão. O museu Kröller-Müller, ao colocar essa obra no *hall* de sua entrada, não teria desejado reforçar essa impossibilidade de enunciação? Ou, por esse intermédio, enquanto instituição, não enunciou ele sua própria função? Se parafrasearmos o neon de Nauman, "o verdadeiro museu ajuda o verdadeiro artista a ajudar o mundo pela revelação das verdades místicas", o local de apresentação, que não é neutro, não deixa de redobrar a metáfora? Esses múltiplos sentidos remetem às interrogações sobre a natureza da arte e a função do artista. E essa incerteza sobre a natureza da arte tem seu corolário no peso que toma a apresentação, ainda que esta nada mais seja que linguagem. É sintomático que essa obra seja uma das primeiras de um jovem artista[3] cuja *démarche* tem como ponto de partida a interrogação sobre o lugar da arte. Ou, como ele diz:

> Se você não começa com um esboço, você faz todo tipo de coisa – você se senta sobre uma cadeira ou anda em volta. E então, a questão volta a "O que é a arte?", e a arte é aquilo que faz um artista, simplesmente estar sentado, aqui ou lá, no estúdio.[4]

A enunciação do neon de Bruce Nauman pode, de certa maneira, servir de chave para a compreensão da produção artística desse período pela maneira como se serve da linguagem para explorar a experiência das relações entre as palavras e sua significação em um dado contexto. Em Nauman, o jogo verbal

está mais próximo da interrogação existencial do sentido das palavras – do sentido que se manifesta na utilização das palavras –, caro à Wittgenstein. Em muitos outros artistas cujas atividades remontam ao fim dos anos cinqüenta, o apelo ao signo lingüístico como pensamento plástico se inscreve antes em um contexto de desencantamento, em ruptura com o Expressionismo Abstrato. De fato, a partir do final dos anos 50, o recurso à linguagem assim como ao discurso sobre a arte e sobre o artista se incorporaram à obra, ela mesma considerada enquanto signo lingüístico. O que ia de encontro à visão modernista, em especial a greenberguiana com sua exigência de um *grau zero*, passível de ser obtido por meio da intensificação da autocrítica da natureza dos meios próprios à cada arte. Sem dúvida, o recurso à linguagem, pelas artes plásticas, não está dissociado de trabalhos tratando da linguagem e das línguas que ultrapassaram o horizonte da lingüística e cujos métodos adquiriram valor de exemplo e modelo para as outras disciplinas. De outra parte, a influência do pensamento de Wittgenstein será determinante no questionamento da estética normativa: o objeto da estética é a obra, não o belo ou o julgamento de gosto.

O questionamento da natureza da arte pela arte contemporânea abrange não somente as fronteiras entre as artes, como também as da própria arte – seu espaço de apresentação como também seus limites históricos, pela incorporação do pré-histórico, daquilo que está para além dos cânones históricos da arte. Por outro lado, esse questionamento reata com todo um campo de experimentação da arte moderna, no qual subjaz a questão da relação entre as artes, embora recalcada pela crítica modernista.

O credo em uma pura visibilidade perdeu sua razão de ser[5] e assiste-se, então, à perda de força da figura emblemática desse debate: a do Laocoonte, símbolo da separação entre o visível e a linguagem, retomada por Greenberg em "Towards a Newer Laocoon", em 1940. Assiste-se também a uma nova articulação das questões levantadas pelas vanguardas do começo do século, em particular a idéia de um modelo de uma arte determinada servindo de parâmetro: a arquitetura, a música ou as artes cênicas. Em que a arte poderia guardar sua especificidade, senão a partir da contaminação a mais livre com essa experiência da visibilidade introduzida pelas novas mídias?

Que os discursos dos artistas sejam incorporados nas obras de maneira programática, que eles apareçam nos suportes mais diversos, isso deriva em última instância da tomada de consciência da instituição Arte com

algo que existe para além da arte. Seja pela rejeição, pela derrisão ou enquanto elemento operatório, esse dado é, a partir de então, imanente à produção. Nessa junção aparentemente paradoxal da afirmação da autonomia e da contaminação, a figura de Duchamp é evidentemente decisiva. A crise da Contemplação, como forma de percepção da arte, revelou a cisão entre a obra e o valor da arte e, com isso, pôs a nu seu processo de institucionalização, sua materialidade social. Através das diversas estratégias das vanguardas, a ancoragem social e filosófica da arte enquanto duplicação da realidade foi destruída, e a própria visibilidae questionada. As ideologias de sua instrumentalização foram igualmente desveladas em sua força simbólica, colocando em questão o estatuto da obra enquanto objeto.

A partir do que se chamou então *crise da arte*, onde a plena razão de ser da arte está sempre em suspenso, é um saber da arte que aflora – para além ou em contradição com um saber sobre a arte e com as convenções que regiam sua produção, no sentido mais amplo. Nesse novo território onde o visível é denunciado em sua fragilidade, as oposições entre os sistemas de signos, supostos fundamentos de cada arte são questionadas. Do atrito entre esses sistemas deriva um universo de experimentações, tendo por base a reunião da artes e a interpenetração de seus percursos. Esse precário espaço crítico próprio à arte, construído pelas vanguardas, busca, desde então, um saber interno à arte e não um saber a partir da arte.

No entanto, as questões suscitadas pelos dadaístas face à arte contemporânea não deixam de ser surpreendentes. Tzara, por exemplo, no começo dos anos 60, pergunta à Brion Gysin: "Porque você e seus amigos refazem o que fizemos há quarenta anos?"[6]. Hans Richter vê na arte contemporânea uma "adaptação sem condições" daquilo ao qual os dadaístas tinham oposto uma "indignação sem condições": "As declarações anti-estéticas do *ready-made* e as blasfêmias de Picabia aparecem agora nos Neo-Dada como tiras de quadrinhos ou carros prensados. Não se trata mais de arte nem de anti-arte, mas de objetos de fruição".[7] Duchamp, por seu turno, em uma carta à Hans Richter de 10 de novembro de 1962, escreve:

> Esse Neo-Dada que se chama agora Novo Realismo, Pop Art, Assemblage, etc..., é uma distração lucrativa que vive do que Dada fez. Quando descobri os *ready-mades*, esperava desencorajar o carnaval de esteticismo. Mas os neo-dadaístas utilizam os r*eady-made* para revelar um valor estético. Eu arremessei o porta-garrafa e o urinol na cabeça deles como uma provocação e eis que eles admiram nisso a beleza estética.[8]

Cabe, no entanto, a questão se os artistas contemporâneos estariam refazendo, como diz Tzara, o que os dadaístas fizeram. As terminologias colocam em evidência as diferenças entre os desenvolvimentos da arte moderna e o da arte contemporânea: a *Anti-arte* e a *Não-arte*. Se a anti-arte investia no campo genealógico da História da arte e se se inscrevia como ruptura com os valores estabelecidos, a Não-arte investe nas "qualidades não artísticas" (Oldenburg). Investe igualmente na saída de suas fronteiras tradicionais – tanto de seus lugares quanto de seus meios. Trata-se de uma arte que trabalha sobre os limites daquilo que poderia ser arte. Os manifestos, com sua função prescritiva e de agrupamento, são substituídos, na arte contemporânea, por uma esfera teórica de uma densidade nova e complexa: "Em certa medida, frisa Ronaldo Brito, não é mais a arte que permite a História da arte mas o inverso – a História da arte, essa construção a posteriori, se infiltra na produção e parece mesmo a determinar."[9]

Reforçada pela perda do valor expressivo da técnica, do *métier*, e, até certo ponto, resultado dessa perda, o conceito torna-se o propulsor da criação. Conceito que legisla sobre os meios de sua expressão, abrindo assim um campo de experimentação. A linguagem adquire um valor de mediação entre o projeto e a realização deste, tornando-se ela mesma um meio. Esses projetos de artista não se furtam todavia a um "fazer". Um "fazer" que incorpora a profunda racionalidade do sistema cultural onde se inscreve, e logo igualmente uma racionalidade da produção, mas que, ao mesmo tempo, frustra essa racionalidade, como em Tinguely, ou a desvia, como em Walter De Maria ou Michael Heizer.

No lugar de manifestos, temos *ficções*[10]; no lugar de uma busca da obra de arte total, temos uma contaminação entre as artes, sem modelo preestabelecido, e a afirmação da pregnância visual no textual. Mais do que uma reunião das artes, são as categorias que passam então a ser intercambiáveis e a apresentação, enquanto processo imanente à concepção da obra, se desdobra no tempo e no espaço.

Tzara, Richter e mesmo Duchamp parecem fazer eco a uma visão da arte contemporânea como sucedâneo, piorado, da fase heróica da arte moderna, pois, no fundo, tudo já teria sido feito. Sua função seria, então, de rematar as linhas de pesquisa. Paradoxalmente, é o *modernismo*, enquanto experiência histórica de uma produção artística e de uma teoria crítica, que serve de pano de fundo à nova dimensão espaço-temporal e, assim, ao não-isolamento

dos meios. Trata-se de um paradoxo, pois, apesar da formulação fragmentada de uma teoria da arte moderna, sintetizada em *Modernist Painting*, Greenberg colocou, desde o início, as bases programáticas do retorno à delimitação das fronteiras entre as artes. Assim, é justamente no momento da passagem da hegemonia de Paris a Nova York, e portanto de uma situação ancorada em um passado histórico a uma situação sobretudo sem delimitações precisas, mas na qual se multiplicavam os esforços para atingir a modernidade, que retorna a figura do Laocoonte.

Em "Avant-garde and Kitsch", de 1939, onde se interroga sobre o futuro de uma cultura ameaçada pelos totalitarismos de todas as partes, Clement Greenberg faz a escolha, ao mesmo tempo teórica, histórica e política, da abstração como fim último da História da arte moderna. Partindo da separação entre a vanguarda, única capaz de assegurar a sobrevida a longo termo da cultura, e o *kitsch*, ou a retaguarda, produto da sociedade industrial e sucedâneo da cultura, Greenberg considera a gênese da arte abstrata como a busca do absoluto para criar algo que seja livre de todo modelo: "O conteúdo deve se dissolver tão completamente na forma que a obra, plástica ou literária, não pode se reduzir nem na totalidade nem em parte, a qualquer coisa que não seja ela mesmo." [11]

O empreendimento crítico de Greenberg surge em um contexto onde a influência do Cubismo é determinante sobre a pintura e a escultura e onde a escolha da abstração como forma dominante no campo das artes plásticas se identifica com um certo espírito militante de consciência da modernidade. "Graças à Armory Show, diz Meyer Schapiro, a arte moderna surge à vista do público, tal uma questão política que se debate e que impõe uma escolha categórica."[12] O embate pela abstração vai ser determinante no contexto histórico da cena artística americana: tanto pela acentuação dos elementos técnicos da arte desligados das formas dos objetos, quanto pela proeminência de uma expressão da personalidade profunda do artista, quer dizer, de sua subjetividade. A arte abstrata parece se aproximar ao máximo do que fará a especificidade da arte e assim permite a essa se libertar da dominação dos modelos de outras artes, como a literatura ou a música, assim como de toda contaminação com as outras artes. À defesa da vanguarda se associa o esforço de estabelecer a identidade da arte não-objetiva.

A questão ontológica que o Laocoonte simboliza nunca cessou de ressurgir, desde o entusiasmo de Goethe ao lamento de Klee por ter

desperdiçado "as reflexões juvenis" sobre a diferença, estabelecida por Lessing, entre arte do tempo e arte do espaço, o que não passaria, segundo esse artista, de uma "ilusão erudita". Em um contexto de uma presença marcante da abstração, talvez o retorno dessa problemática derive da necessidade de responder à pretendida morte "inevitável" da arte e ao fracasso de um certo número de idealizações a propósito de uma arte futura que se integraria à vida. A arte não estando afinal morta, novamente se colocavam as questões do que é arte, de seu lugar e de seu fundamento, de sua função e de suas genealogias. Depois do dos inumeráveis "últimos quadros", a potência da pintura moderna, segundo Greenberg, resultou da insistência na natureza dos meios de cada arte: "Logo ficou claro que a área de competência única e própria de cada arte coincidia com tudo o que era único na natureza de seus meios"[13]. Se Duchamp dizia que não há solução porque não há problema, Greenberg parece dizer que não há interpenetração possível entre as artes, porque não há modelo, mas uma história, uma gênese que seria própria a cada arte.

Se o objetivo de Lessing foi delimitar o mais nitidamente possível a poesia e a pintura, e precisar os rumos de cada arte pelos signos que lhes serviam de meio, é pela teoria, implícita na História da arte por ele forjada, que Greenberg justifica o imperativo da aceitação das limitações dos meios de cada arte. Segundo Yve-Alain Bois, "o modernismo é concebido por Greenberg como um empreendimento de redução e purificação: cada arte se dá um limite, elimina ou extirpa de si todas as convenções que não lhes são essenciais."[14]

A defesa da vanguarda como única cultura viva é acompanhada da denúncia de todo vanguardismo. Especializar-se sobre si mesma, como condição da sobrevida da arte, é, para Greenberg, contrário à experimentação que marcou as atitudes passadas das vanguardas. Face aos novos rumos artísticos, ele espera "ouvir o adeus às convenções da experimentação, e a todos os ritos, à ignorância, aos *enfants terribles*, ao tédio dos quais ela se fazia acompanhar."[15] Se a crítica de Greenberg contribuiu profundamente para a aparição de uma pintura americana, e se seu conceito teórico de planaridade pictórica permanece rico de ensinamentos, ele mostrou-se incapaz de ver as relações que a nova abstração mantinha com a vanguarda. De fato, todo um campo de experimentação retornará com bastante força, a partir do final dos anos 50.

> Segundo Yve-Alain Bois, a visada essencialista de Greenberg, o impede de ver o grau zero de toda arte como um signo vazio e historicamente mutável, o impede de analisar a instituição artística como uma das condições históricas da arte, produtoras de julgamentos de gosto historicamente determinados.[16]

O percurso de Duchamp, ainda segundo esse autor, pode ser inscrito na mesma tendência autocrítica do modernismo, procurando determinar as condições mínimas, não da pictorialidade, mas da acepção de um objeto no domínio da arte, no contexto histórico do capitalismo avançado. Da mesma forma, denunciando o Surrealismo como uma tendência reacionária que procuraria representar um tema "exterior", Greenberg deixa de levar em conta o automatismo e a situação do trabalho do artista como ato de transcrição; deixa, igualmente, de dar a devida atenção à relação arte e vida, presente até mesmo nos mais "rígidos" abstratos, como Mondrian. De fato, as transformações de linguagens na arte mostraram que leituras diferentes surgiram do legado do Expressionismo Abstrato, reatualizando justamente as questões levantadas pela vanguarda: dissolução das fronteiras e busca de uma síntese que não será sob a égide nem da poesia, nem da arquitetura, mas do tempo e do espaço da vida – da experiência. A defasagem entre o projeto e a realização, seu caráter efêmero, sua resistência em seguir a lei da racionalização e de se tornar mercadoria, vão ser os dados da arte que surge no final dos anos cinqüenta. Entretanto, essas novas estratégias artísticas não entronizam os postulados da formulação da *action painting* e de sua irreprimível necessidade de se projetar na arena que teria se tornado o quadro.

No contexto da oposição entre o "making" e o "doing", contrapondo Greenberg e Rosenberg, diversificadas leituras efetuadas pelos artistas e ou por diferentes tendências da arte vão seja valorizar o gesto, negando a pulsão emocional, seja embaralhar a distinção entre arte "elevada" e arte popular, ou o *kitsch*. Barnett Newman afirma, já em 1947, em *Response to Clement Greenberg*, uma outra direção que não o desdobramento histórico:

> Não há luta para chegar ao fantástico através da realidade ou à abstração através da realidade. Em lugar disso, a luta consiste em fazer surgir do "não real", do caos do êxtase, qualquer coisa que evoque uma lembrança das emoções da experiência de um momento de total realidade.[17]

Obstinando-se em sua argumentação histórica, Greenberg queixa-se, em 1962, não somente da crítica de arte ter se tornado uma pseudo-crítica, como a própria arte "foi feita para parecer idiota". O artigo ao qual fazemos referência é o célebre "How Art Writing Earns Its Bad Name"[18], que responde a artigo ainda mais célebre, "The American Action Painters", de Harold Rosenberg, publicado em *Art News*, em dezembro de 1952. Freqüentemente citados nas análises, é

raro que seja mencionado o período de dez anos que os separa[19]. Afastamento sobre o qual Greenberg, em troca, insiste, traçando uma espécie de balanço do percurso. Sublinha, entre outras coisas, que foi graças à Lawrence Alloway que o artigo de Rosenberg foi salvo do esquecimento, sendo, a partir daí, objeto de releitura pelos diferentes movimentos artísticos. Ao referir-se à data, 1952, Greenberg remete à exposição de Pollock em Paris, a qual consagrava o início da aceitação da arte americana na Europa assim como nos próprios Estados Unidos. É justamente então, diz ele, que o "non sens" da "má" interpretação de Rosenberg aparece, quando afirma que "Tudo repousa no agir, nada no fazer" [*Everything lays in the doing, nothing in the making*]. Se reconhece que essas idéias derivam de Pollock, "mas, de uma conversa meio bêbada [*half-drunken conversation*] que ele teve com M. Rosenberg", Greenberg identifica, mesmo negando, a questão que está subjacente à formulação da *Action Painting*: os critérios formais baseados na visibilidade não podem mais dar conta da arte que se desenvolvia então, da mesma forma como os trabalhos do artista não se situavam mais em uma dimensão estritamente pictural, estritamente ótica. Assim, para Greenberg, "o que é lamentável não são as palavras; é o fato de que a própria arte foi feita para parecer idiota."

Além disso, é interessante aproximar 1952, ano da publicação do artigo de Rosenberg, de outros eventos marcantes. De um lado, Greenberg identifica esse período como sendo o de perda de "autenticidade" nas obras de Pollock[20], devido aos elementos figurativos que retornam em suas pinturas e desenhos. De outro lado, esse ano remete aos primeiros *happenings* de John Cage e à entrada em cena de Jasper Johns e de Rauschenberg. Paralelamente aos novos eixos de interpretação na recepção crítica, sinais de esgotamento do Expressionismo Abstrato "puro" começam a ser detectados, até mesmo por Greenberg.

Surgem novas interpretações artísticas desse legado, tendo como ponto comum a supressão de toda demarcação entre a arte e a vida. O pensamento e a definição da atividade artística são assim profundamente modificados, da mesma forma que é reavaliada a História da arte moderna, até então centrada quase somente no Cubismo e seus desdobramentos. Nesse sentido, o testemunho de Allan Kaprow, em 1958, é exemplar:

> Efetivamente, Pollock, tal como o concebo, nos deixou no momento em que devemos começar a nos preocupar e a nos maravilhar com os espaços e os objetos que constituem a nossa vida de todos os dias: nossos corpos, nossas vestimentas, ou se necessário, a enorme extensão da 42º avenida. Não contentes de sugerir, através da

> pintura, os outros sentidos, nós vamos utilizar os componentes precisos que despertam a vista, o ouvido, os movimentos, as pessoas, o odor, o tato. Objetos de todo tipo constituem essa nova arte: pintura, cadeiras, alimentos, lâmpadas incandescentes ou fluorescentes, fumaça, água, velhos calçados, um cão, um filme e várias outras coisas que a geração atual de artistas descobrirá. [...] Não há necessidade que os jovens artistas de hoje digam 'eu sou pintor', ou 'poeta' ou 'dançarino'. Eles são simplesmente artistas.[21]

Assim, ao mesmo tempo em que uma importante mostra da Escola de Nova York percorria as cidades européias[22], colocava-se a questão "Is there a New Academy"[23]. Nas novas práticas artísticas, as dimensões espaciais, temporais e históricas não só se revelam em um incessante questionamento dos antigos limites, mas também na vertigem de operar nas instâncias últimas desses limites, sejam os da materialidade, do corpo do artista ou dos meios. Não há mais possibilidade de "Redenção" em um outro modelo de arte, mas uma contaminação tão pregnante que os meios se tornaram uma questão de escolha, de estratégias estéticas.

Segundo Hans Richter, "há cinqüenta anos, uma museu era considerado como um lugar onde 'os deuses tinham a palavra'"[24], lugar onde ele mesmo teve longas conversas com "uma dama da corte de Velasquez". Para ele, é uma perda que nesse início dos anos sessenta, as exposições de vanguarda nos museus convidem o público somente a se distrair, "mais do que à verdadeira contemplação a qual a obra é destinada por natureza"[25]. De fato, a voracidade do ataque das vanguardas contra os cânones e *a priori* traduziu-se igualmente em um questionamento do museu, acarretando transformações e adaptações do local de apresentação das obras. À força da enunciação/não-enunciação, nesse neon de Bruce Nauman, soma-se sua potência plástica. Uma outra maneira de ver uma obra de arte é exigida: as irradiações do neon nos tornam cegos a qualquer outra visão; as torções do corpo para sua leitura/visibilidade, desestabiliza-nos. À ausência de uma "verdadeira" contemplação, como assinala Hans Richter, acrescenta-se a incerteza sobre o "verdadeiro" artista e sobre a "verdadeira" obra. E que essa incerteza se apresente na entrada de um museu, como o Rijksmuseum Kröller-Müller, diz muito sobre o questionamento da natureza da própria arte; questionamento esse que inscreve o discurso, não apenas na materialidade da obra, mas em sua gênese. Trata-se, afinal, de uma espiral, figura que se volta sobre si mesma e se abre ao infinito.

Glória Ferreira é professora da EBA/UFRJ, e faz parte do Corpo Docente do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. Doutora em História da Arte pela Universidade de Paris I – Sorbonne, defendeu tese sobre a obra de Walter de Maria: "O invisível é real", 1996. É curadora independente.

* Este texto é um subcapítulo da tese de Doutorado em História da Arte, *"L'invisible est réel". Sur l'oeuvre de Walter de Maria*, Sorbonne, 1996.

NOTAS

[1] *Window or Wall Sign*, 1967 149.9x139.7x5.1cm. Coleção Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterloo, Holanda. Inscrição: "The True Artist Helps the World by Revealing Mystic Truths". O trabalho esteve exposto na entrada do Museu Kröller-Müller nos anos 90.

[2] Segundo Lawrence Alloway, "The statement is a means of extending the studio into the world and making art a model of behavior". Lawrence Alloway, "Artists as Writers, Part One: Inside Information", *Artforum*, v. XII, nº 7, março 1974, p. 33.

[3] Em suas primeiras obras, duas proposições estavam estreitamente ligadas: "*The true artist is an Amazing Luminous Fountain*", e "*The True Artist Helps the World by Revealing Mystic Truths*". Segundo Nauman, "*The most difficult thing about the whole piece for me was the statement. It was a kind of test – like when you say something out loud to see if you believe it. Once written down, I could see that the statement*, "The True Artist Helps the World by Revealing Mystic Truths", *was on the one hand a totally silly idea and yet, on the other hand, I believed it. It's true and it's not true at the same time. It depends on how you interpret it and how seriously you take yourself. For me it's still a very strong thought*", in: B. Richardson, cat. *Bruce* Nauman: *Neons*, The Baltimore Museum of Art, 1982, p. 20. Citado a partir de Robert Storr, "Beyond Words", cat. *Bruce Nauman*, Minneapolis, Walker Art center, 1994, p. 62.

[4] NAUMAN, Bruce. citado por Coosje Van Bruggen in: *Bruce Nauman.* New York, Rizzoli, 1988, p. 14.

[5] Como assinala Michel Butor, "Toda nossa experiência da pintura comporta, de fato, considerável parte verbal. Nós nunca vemos apenas os quadros, nossa visão não é jamais pura visão." Michel Butor. *Les Mots dans la Peinture*, *le mots dans la peinture*, Genebra, Albert Skira, 1969, p. 8.

[6] A resposta de Brion Gysin a Tzara: "Porque vocês não o fizeram bastante bem, porque a verdadeira explicação do problema não foi explorada. (...) O que nós operamos é um sistema de ruptura no interior do sistema, afim de embaralhar o funcionamento das mídias." Citado por Marc Dachy. *Dada & les dadaïsmes*, Paris, Editions Gallimard, 1994, p. 328.

[7] RICHTER, Hans. *DADA – art et anti-art.* Bruxelas, Ed. de la Connaissance, 1965, pp. 195 e 197.

[8] Citado por Hans Richter, *ibid.*, p.196. René Block relata que, no momento em que começou a programação da sua galeria, em Berlim, com concertos, ações e *happenings* de Fluxus, Raoul Hausmann lhe escreveu: "*Why are you working with Neodadaists when the dadaists are still alive?*" René Block, "Fluxus" in Wiesbaden, 1992. From an "Interview by Johan Pijnappel", *Art&Design*, v. 8, nº 28, 1993, p. 90.

[9] BRITO, Ronaldo. "O moderno e o contemporâneo (o novo e o outro novo)", *Cadernos de Textos*, nº 1, Rio de Janeiro, Funarte, 1980, p. 7.

[10] Ver: HEINICH, Nathalie. "Les manifestes et l'avant-garde artistique", in: Jean-Olivier Majastre (org.). *Le texte, l'œuvre, l'émotion*, Bruxelas, La lettre volée, 1994, pp.49-64. Segundo Gilles A. Tiberghien, as teorias dos artistas contemporâneos "*são, por sua natureza particular, ficções*" e elas têm um valor operatório como elemento constitutivo da obra, in: *Land Art*, Paris, Carré, 1993, p. 18.

[11] GREENBERG, Clement. "Vanguarda e Kitsch" 1939, in: *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro, Funarte/Jorge Zahar, 1997 (org. Glória Ferreira e Cecilia Cotrim).

[12] SCHAPIRO, Meyer. "L'introduction de l'art moderne aux Etats-Unis: The Armory Show (1913)", 1950, in: *Style, artiste et société*. Paris, Gallimard, 1982, p. 387.

[13] GREENBERG, Clement. "Pintura Modernista", 1960 in: *Clement Greenberg e o debate crítico. op. cit*, p.102.

[14] BOIS, Yve-Alain. "Modernisme et postmodernisme", *Symposium-Encyclopaedia Universalis*, Les Enjeux, v. 1, 1990, pp. 473-490, p. 474.

[15] GREENBERG, citado por DAMISCH, Hubert, in: "L'autodidacte", *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, nº 45/46, outono/inverno de 1993, pp. 159-171.

[16] BOIS, Yve-Alain. *op. cit.* p. 475.

[17] NEWMAM, Barnett. "Reponse to Clement Greenberg", *The Nation*, 6 de dezembro de 1947, reed. in: *Clement Greenberg e o debate crítico, op. cit.*

[18] GREENBERG, Clement. "How Art Writing Earns Its Bad Name", *Encounter*, dezembro de 1962, in: O'Brian, John (org.) *Clement Greenberg The Collected Essays and Criticism*, v. 4, Chicago / Londres, The University of Chicago Press, 1993.

[19] A edição de *The Tradition of the New*, em 1959, com artigos e ensaios de Harold Rosenberg (dois anos antes de *Art and Culture*, de Greenberg), recoloca o debate sobre os modelos de interpretação propostos pelos dois críticos. Ver John O'Brian, nota nº 1 à carta de Herbert Read, em "A critical Exchange with Herbert Read on "How Art Writing Earns Its Bad Name", *ibid.*, p. 145.

[20] "Pelo que eu posso julgar, foi sua própria consciência de ter perdido autenticidade em suas obras posteriores à 1952 que o fez parar quase completamente de pintar nos últimos dezoito meses de sua vida." Clement Greenberg, "Pollock cinq ans", *The New York Times*

Magazine, 16 de abril de 1961, citado a partir de "Clement Greenberg. Les textes sur Pollock", sob a direção de d'Yve-Alain Bois, *Macula*, nº 2, 1º trimestre de 1977, texto XII, p. 50. Rosalind Krauss ressalta a inadequação entre essa crítica e a arte de Pollock nesse momento. Ver: "Qui a peur du Pollock de Greenberg", *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, nº 45/46, outono/inverno de 1993, pp. 159-171.

[21] KAPROW, Allan. "The Legacy of Pollock", *Art News*, 1958, tr. fr. in: *Cat. Jackson Pollock*. Paris, Centre Georges Pompidou, 1982, p. 318.

[22] A exposição *The New Americain Painting*, organizada por Dorothy Miller e apresentada por Alfred Barr, visitou oito cidades na Europa: Basiléia, Milão, Madrid, Berlim, Amsterdã, Bruxelas, Paris e Londres. Em seu retorno, foi apresentada no MoMA com o título: *The New Americain Painting, As Shown in Eight European Countries 1958-1959*, acompanhada de um catálogo com relatos da imprensa de diferentes países, o texto original de Alfred Barr e as declarações dos artistas, reeditado em 1972.

[23] "Desde 1958, diz Irving Sandler, se tornou evidente que a maior parte dos pintores gestuais pintava em um estilo conhecido – e reconhecido.[...] A pintura gestual atravessava uma crise passageira, ou estava em declínio? No seio de nosso grupo, a controvérsia provocava ira. Em reação, eu organizei no Club uma série de encontros sobre o tema "Que é o novo academismo?", formula que não deixava lugar às dúvidas. A seguir, uma série de dezessete declarações de artistas apareceu em *Art News* sobre o título, "adocicado" pelo redator-chefe Thomas Hess: "Existe um novo academismo?" A pintura gestual teria se tornado verdadeiramente acadêmica? As opiniões diferiam. Eu estava particularmente perturbado pelo comentário impiedoso de Helen Frankenthazer: "Se se tornou necessário colocar a questão, é porque ela não é mais uma questão", *op. cit.* p.11.

[24] RICHTER, H. *op. cit.* p. 198.

[25] *Ibid.*, p. 199.

Joseph Jurt
UNIV. DE FREIBURG / ALEMANHA

Champ littéraire et champ artistique en France (1880-1900)

Resumo: Desde o Renascimento, pode-se constatar uma competição entre a pintura e a literatura. Ao longo do século XIX, os dois campos foram se autonomizando, constituindo-se de modo específico. A história dessa autonomia remete para papel exercido pelos escritores como instância de cansagração através da crítica de arte, no contexto da época. Assim, criou-se uma aliança entre escritores (por exemplo Huysmans) e pintores (os impressionistas) que ocupavam uma posição homóloga de dominados em seus campos respectivos. Com a designação "simbolismo na pintura", um grupo inteiro se formou a partir de uma perspectiva literária. Ao longo dos anos 1890, os pintores começaram a se emancipar da tutela da crítica de arte literária para reivindicar a consideração da especificidade pictural.

Palavras-chave: Autonomização, norma acadêmica, crítica da arte, Naturalismo, Simbolismo.

Abstract: Since the Renaissance there has been a competition between painting and literature. Throughout the 19th century, however, these two realms acquired autonomy, and the history of this process points to the role exerted by the writers when they exercised their art criticism and consacrated themselves in that period. Thus an alliance was created between writers (such as Huysmans) and painters (the impressionists), when both occupied equivalent dominated positions in their respective fields. Under the name "Symbolism in painting", a whole group was created departing from a literary perspective. Through the decade of 1890, painters began to emancipate from the tutelage of literary criticism and to reivindicate the specificity of painting.

Keywords: Autonomy, academic canon, art criticism, Naturalism, Symbolism.

Le 'mariage' parfois problématique et pourtant fécond entre la peinture et la littérature au cours de la deuxième moitié du XIX^{e} siècle a été, selon Théodore Reff, malgré de nombreuses déclarations d'indépendances des partenaires et des relations épisodiques avec d'autres arts un des traits

caractéristiques de l'époque.[1] Il ne s'agit pas ici en premier lieu des relations entre individus ou de traits communs aux œuvres picturales ou littéraires, mais des relations institutionnelles saisissables à travers la catégorie du champ. Pierre Bourdieu a souligné à juste titre que l'essentiel demeure inintelligible aussi longtemps que l'on reste dans les limites d'une seule tradition littéraire ou artistique, oppositions qui sont encore accrues par la délimitation rigide des terrains par les disciplines universitaires respectives. Au cours du processus de l'autonomisation au XIX[e] siècle les relations réciproques entre peintres et écrivains étaient devenues capitales puisque les uns pourraient profiter de l'indépendance (relative) acquise par les autres.[2]

L'institutionalisation des arts visuels

A l'intérieur du système des Arts on a postulé un rapport particulièrement étroit entre littérature et peinture. Mise au même niveau que la littérature par Aristote et Horace, la peinture ne figurait pourtant plus parmi les Art libéraux (*Artes liberales*) du Moyen Age.[3] Elle en était exclue au même titre que la sculpture parce que son exécution s'effectuait à travers une activité manuelle et on les associait comme une activité artisanale parmi les corporations. Les peintres luttaient depuis la Renaissance pour conférer à leur activité le statut et la respectabilité dont jouissait depuis longtemps la littérature. On se souvenait et on se servait des formules horatiennes *ut pictura poesis et pictoribus atque poetis aequa potestas* (qui ne concernaient au fond que la perspective du spectateur), afin de souligner l'égalité de la peinture et de la poésie. Les peintres eux-mêmes contribuaient à cette promotion des arts visuels par une réflexion théorique très intense, par la visualisation emblématique de cette théorie (par exemple Carducho au XVII[e] siècle) et enfin par leur production artistique. Des peintres, tel Léonardo da Vinci, affirmaient le rang intellectuel de leur activité non seulement en rappelant les connaissances théoriques indispensables à leur art (géométrie, arithmétique, perspective) mais aussi leur aptitude à exprimer ce qui était considéré comme le domaine privilégié de la littérature: les mouvements psychiques et la temporalité.[4] La peinture de l'ère classique en France s'orientait totalement d'après le modèle de la littérature avec laquelle elle entrait en rivalité. Ceci est visible à travers la hiérarchie des sujets qui est maintenue mais aussi dans l'ambition d'exprimer les passions.[5]

Et le fait de privilégier le dessin (jugé la forme plus intellectuelle) au détriment de la couleur.[6] Dario Gamboni a pour cette raison à juste titre plaidé pour une étude comparative des deux champs "non pas comme lieux équivalents

de production de divers types de biens symboliques, mais comme positions différenciées en concurrence pour l'hégémonie symbolique."[7] L'instrument institutionnel de l'anoblissement des arts visuels dans la France du classicisme a été l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture fondée en 1648. Les artistes libres cherchaient ainsi à se libérer des contraintes et des controverses des corporations qui revendiquaient avec le soutien des Parlements une sorte de monopole. Les peintres libres s'adressèrent au Roi le priant d'instaurer une Académie d'après le modèle de Accademia di San Luca de Rome. Le Roi accorda à partir de 1655 à l'Académie le monopole de la formation qui se distinguait par son caractère intellectuel. On y enseignait l'architecture, la géométrie, la perspective, l'arithmétique, l'anatomie, l'astronomie et l'histoire.[8] L'Académie devenait en même temps le lieu de l'élaboration d'une théorie à laquelle revenait le même caractère normatif qu' à l'Académie française dans le domaine de la langue et de la littérature. On peut ainsi relever au sujet de l'Académie de la Peinture une relation dialectique similaire entre autonomie et récupération comme chez sa sœur aînée, l'Académie française. Les artistes avaient atteint leur indépendance par rapport aux corporations ainsi qu'un rang social et symbolique plus élevé, mais ils risquaient en même temps d'être instrumentalisés par l'Etat qui conférait à la doctrine académique un caractère quasi officiel. Cette relation intime avec l'Etat s'est manifestée lorsqu'en 1661 Colbert a été nommé vice-protecteur de l'institution. Dès 1663, on obligeait les étudiants à représenter dans le contexte du Grand Prix à travers un de leurs travaux les actions héroïques du Roi.[9]

La fonction normative de l'Académie a pu se maintenir dans le domaine de l'art au long du XIX[e] siècle alors que la littérature a pu s'émanciper plus tôt grâce au marché, à ses institutions propres et grâce à la structure de groupes littéraires[10]. Pierre Bourdieu[11] et Dario Gamboni ont ainsi parlé à juste titre d'un rythme inégal du processus de l'autonomisation dans les deux domaines, même d'un, retard' du champ artistique.[12] Le XIX[e] siècle a été marqué, d'une manière large, comme Pierre Bourdieu souligne, par la prédominance de la peinture académique et celle-ci s'orientait surtout d'après le paradigme littéraire.[13] La peinture académique a été très fortement institutionnalisée et elle savait imposer sa force normative sur un front large, notamment à travers le monopole de formation qui commençait dans les ateliers, en quelque sorte classses de préparation à l'Ecole des Beaux-Arts; d'autres instruments normatifs ont été le Salon annuel, organisé par l'Etat, voie d'accès à un marché exclusif – ainsi que le concours annuel du Grand Prix assurant au premier lauréat un séjour à la Villa Médicis. Bourdieu a comparé ce système avec celui des Grandes Ecoles, lieu de

formation de la Noblesse d'Etat. "L'Ecole, c'est-à-dire l'Etat, garantit leur valeur, en garantissant, comme pour une monnaie fiduciaire la valeur de leurs titres et des titres qu'ils décernent. Et elle garantit aussi la valeur de leurs produits, en leur assurant le quasi-monopole du seul marché existant, le Salon [...] c'est en ce sens que l'on peut dire [...] que l'art classique, ou, du moins, l'art académique est un art étatique."[14] On pourrait alors parler d'un 'art de professeurs'qui est avant tout un art d'exécution qui ne peut manifester sa virtuosité que sur le terrain de la technique et de la culture historique mobilisée.

L'art suit ainsi des règles strictes qui définissent les objets légitimes et la manière légitime de les traiter. L'intention de l'Académie qui était dès le début de promouvoir le statut social des peintres en mettant en relief la dimension intellectuelle de leur travail se poursuivait ainsi. On accorda le primat au contenu et à l'exhibition d'une culture lettrée qui attribue à l'art surtout une fonction référentielle que le spectateur lettré saura facilement déchiffrer. Ainsi l'écart entre la peinture et le 'bourgeois' est transcendé, celui-ci pouvant s'appuyer sur ses humanités pour 'lire' le message du tableau, déchiffrement proche des interprétations scolaires de textes classiques; quant à la technique, le spectateur pourra s'appuyer sur le 'sentiment du déjà-vu' de celui qui était familier des salons. Le souci de la lisibilité des œuvres et la recherche de la virtuosité technique favorisaient une esthétique du 'fini' qui effaçait toutes les traces du travail et tout ce qui était spécifiquement pictural (le coup de brosse, la touche, le coloris). A la fin de ce processus d''accomplissement autodestructif ', la peinture est devenue une œuvre lettrée comme les autres, justiciable du même déchiffrement qu'une œuvre littéraire qui narre une histoire, manifeste une hiérarchie de sujets et transporte un message.

La rupture avec la norme académique

Avec l'afflux d'un nombre croissant de peintres, le monopole de l'institution académique a été, d'après Bourdieu, mise en question au cours du XIX^{e} siècle. Les producteurs en surnombre se retrouvaient dans un milieu artistique négativement libre, la bohème, qui s'établissait à côté et contre l'institution et qui sera le lieu où s'élaborera un mode de pensée et un style de vie caractéristique de l'artiste moderne. L'Académie qui à travers son appareil hiérarchisé avait contrôlé le domaine entier de la peinture perdait successivement sa puissance normative. De cette sorte s'est institué un champ de concurrence libre pour le monopole de la légitimité artistique où nul ne peut plus se présenter comme le détenteur absolu de la norme, du *nomos*, même

si tous dans le champ aspirent à cette position. La constitution du champ c'est donc, comme l'écrit si bien Bourdieu, l'"institutionalisation de l'anomie"[15]: "Révolution de très grande portée, qui au moins dans l'ordre de l'art en train de se faire, abolit toute référence à une autorité ultime, capable de trancher en dernière instance: le monothéisme du nomothète central, cède la place à la pluralité des cultes concurrents des multiples dieux incertains."[16]

Si l'Académie défendait la conception d'une peinture littéraire, les écrivains trouvaient dans la figure de l'"artiste' oppositionnel qui se refusait à la norme académique ou qui a été refusé par l'institution ('les refusés') la figure emblématique du rebelle héroïque dont l'originalité semble se mesurer au degré de méconnaissance qu'on manifestait à son égard. Les écrivains, qui s'étaient depuis longtemps émancipés de la puissance normative de l'Académie, soutenaient les artistes rebelles dans leur lutte et esquissaient une image admirative de leur attitude héroïque de rupture avec l'institution. Hugo, Vigny et Musset exprimaient à travers leur défense des artistes martyrs en même temps leur mépris à l'égard des petit-bourgeois bornés.[17] C'est surtout Baudelaire qui développait l'image de l'artiste comme celle d'un héros solitaire qui menait comme Delacroix la vie d'un aristocrate de l'esprit, indifférent face à tous les honneurs et ne pensant qu'à la vie posthume. Les peintres offraient ainsi aux écrivains – un peu comme la 'prophétie exemplaire' dans le sens de Max Weber – le modèle de l'artiste pur dont l'œuvre n'était soumise à aucune finalité utilitaire immédiate. Les artistes qui avaient rompu avec la norme académique trouvaient un soutien chez les écrivains qui avaient mis en question dès l'ère romantique l'ordre bourgeois. Les écrivains pouvaient cependant aussi tirer des leçons chez les peintres 'hérétiques' qui – tel un Manet – avaient refusé toute hiérarchie des sujets, mais en même temps toute instrumentalisation didactique, morale ou politique de l'art – un modèle pour les écrivains qui, bien que libérés depuis longtemps des contraintes de l'Académie, étaient en tant que maîtres de la parole davantage exposés aux exigences d'un 'message', vu la dimension fonctionnaliste de la langue en tant que moyen de communication courant.[18]

Le monopole de la norme académique a été rompu d'une manière définitive lorsque le gouvernement de la Troisième République cessa en 1881 d'organiser le salon annuel et abandonnait ainsi le monopole de la définition de l'œuvre d'art légitime. Les 'pouvoirs' ont été transmis par l'Etat explicitement aux artistes au nom de leur liberté.[19] En novembre 1884, un décret déposséda en plus l'Académie du pouvoir de diriger l'enseignement à l'Ecole des Beaux-Arts et à la villa Médicis.[20]

L'autonomisation du champ artistique se réalisa ainsi avec un certain retard par rapport au champ littéraire. Zola pouvait ainsi mettre en valeur en 1880 la plus grande indépendance de la littérature par rapport aux instances étatiques; il avertit les jeunes auteurs de se plaindre que le gouvernement ne soutenait pas la littérature autant que la peinture et la sculpture; ce seraient des réclamations dangereuses, l''honneur' de la littérature serait justement d'être indépendante.[21]

Le 'système marchand-critique'

Après l'abandon du contrôle monopolistique du domaine des arts visuels par l'Académie s'installa un nouveau système de consécration et de diffusion que Harrison et Cynthia White ont désigné comme système 'marchand-critique'. Une des conditions de l'établissement de ce nouveau système a été l'émergence de Paris comme centre culturel mondial, la concentration de marchands travaillant pour une clientèle internationale, mais également le recrutement international des étudiants d'art, les prix supérieurs obtenus par les peintures françaises contemporaines et la prédominance dans la formulation des critères d'évaluation de la critique d'art.[22]

Si nous avons dégagé le décalage du processus de l'autonomisation entre champ littéraire et champ artistique, il ne faudra pas non plus ignorer l'existence d'un certain nombre d'invariants qui transcendent les deux champs.[23] Parmi ces invariants il faut compter le caractère des produits culturels définis par Pierre Bourdieu comme 'biens symboliques' ses distinguant par leur double nature (signification et marchandise). La valeur symbolique des produits culturels n'existe pas en tant que telle; les objets matériels créés par l'artiste ou l'écrivain ne deviennent œuvres d'art que lorsqu'ils sont reconnus en tant que tels – par des instances de sélection et de consécration compétentes. Une sociologie de l'art et de la littérature ne peut donc se contenter d'envisager les producteurs directs des œuvres dans leur matérialité comme les seuls constituants de l'œuvre; elle doit tenir compte également de ceux qui créent le sens et la valeur sociale de l'œuvre: les critiques, les éditeurs, les directeurs de galeries, les membres des instances de consécration, les Académies, les salons, les jurys et l'ensemble des personnes qui contribuent à former des 'consommateurs' capables de connaître et de reconnaître l'œuvre d'art en tant que telle, à savoir comme valeur.[24]

Au cour des années 80 du XIXe siècle, les moyens de production de la valeur, des œuvres, détenus jusque-là pour le domaine de l'art, surtout par les instances étatiques, deviennent des enjeux de lutte entre les protagonistes du champ

artistique. Si le nouveau système accorde la primauté au marchand d'art indépendant, le critique d'art devient en même temps son corrélat indispensable; car c'est à ce dernier qu'incombe la production de la valeur symbolique de l'œuvre, production qui bien sûr doit apparaître comme désintéressée et qui du fait de ce désintéressement fonde aussi la valeur économique.[25]

Dario Gamboni a distingué pour la fin du XIX^{e} siècle trois pôles de la critique d'art, d'abord une critique d''art scientifique' prônant l'objectivité et l'exactitude pratiquée dans des revues prestigieuses telle la *Gazette des Beaux-Arts*; ensuite une critique d'art 'littéraire' privilégiant une expression subjective et 'synthétique' dans la tradition de la critique 'poétique' romantique pratiquée par de jeunes écrivains et enfin une critique d'art 'journalistique' développée surtout dans des quotidiens.[26]

Ce qui nous intéresse ici, c'est surtout le deuxième type de critique d'art auquel revenait pendant les deux dernières décennies du XIX^{e} siècle une importance éminente. Dario Gamboni propose de parler d'un champ spécifique de la critique d'art tout en ajoutant qu'un de ses traits majeurs était un degré d'autonomie assez faible.[27] Je pense que la critique d'art des écrivains se situe à l'intérieur du champ littéraire exerçant cependant une fonction (de constitution de valeur) dans le champ artistique; la critique d'art 'littéraire' se situe ainsi à l'intersection des deux champs.[28] La critique d'art des écrivains représente d'abord pour le champ artistique un élément hétéronome. Après que la peinture s'était libérée des contraintes de la tutelle étatique, elle paraissait maintenant soumise à la critique normative des écrivains: "Après le régime su sabre, le régime de l'homme de lettres", s'exclama d'une manière lapidaire Gauguin à la fin du siècle.[29]

Comment les écrivains légitimaient-ils leur activité de parler de manière compétente des œuvres de l'art visuel? La légitimation avancée était d'ordre qualitatif et non seulement de nature historique et factuelle. Les critiques d'art littéraires profitaient, en France, de la suprématie de la littérature à l'intérieur du système des arts ainsi que de leur statut intellectuel. Les possibilités méta-discursives de la langue qui était leur domaine spécifique procuraient aux critiques littéraires des avantages supplémentaires.[30] Si le peintre écrit ou parle au sujet de ses œuvres, il est contraint de changer de médium; l'écrivain en revanche reste toujours dans son médium approprié. La capacité discursive peut ainsi compenser un défaut de compétence professionnelle. En plus, on part encore à cette époque d'un fondement commun aux deux arts. Enfin, le critique écrivain saura déchiffrer les sources

littéraires des œuvres picturales. Si s'est constituée en France depuis Diderot une critique d'art littéraire spécifique qui sera poursuivie au XXe siècle de Valéry jusqu'à Butor, c'est aussi, selon Anita Brookner, parce qu'on reconnaissait aux écrivains l'intuition de reconnaître les génies du futur.[31]

Il y avait enfin en France également la tradition de la critique d'art poétique qui allait jusqu'à accorder aux écrivains le primat. Baudelaire exprimait cette vision au début de son *Salon* de 1846. "Je crois, écrivit-il, que la meilleure critique est celle qui est amusante et poétique; non pas celle-ci froide et algébrique, qui, sous prétexte de tout expliquer, n'a ni haine ni amour, et se dépouille de toute espèce de tempérament."[32] A ses yeux, le meilleur compte rendu d'un tableau pourrait être un sonnet ou une élégie. Seul l'art saurait répondre à l'art – l'œuvre d'art verbal de l'écrivain et non pas le discours professionnel du seul critique. A côté de ces légitimations qualitatives il y en avaient qui n'étaient que factuelles. Vu l'extension de la presse et l'accroissement du nombre des écrivains virtuels, le journalisme constituait, comme l'a constaté Christophe Charle, une étape intermédiaire entre la première activité et la littérature. L'objet culturel conférait à l'activité journalistique un rang relativement élevé. A l'intérieur de la tradition de la critique d'art poétique, l'auteur pouvait faire preuve de sa compétence stylistique et démontrer en même temps la sûreté de son jugement esthétique.[33]

Après que le monopole étatique avait cessé d'exister dans le domaine de l'art au cours des années 80, le nouveau système qui s'établissait dans le domaine privé menait à une atomisation des relations de dépendance qui n'étaient plus visibles et ne cessaient de changer, ce qui amenait à privilégier des intérêts privés (ou ceux des groupes).[34] Cette individualisation ne signifie pas qu'il n'y avait pas de régularités au sein du nouveau système. Les attitudes des artistes face aux critiques étaient également déterminées par leur position relative à l'intérieur du champ.[35]

L'alliance des écrivains et peintres dominés

Christophe Charle a interprété la constitution de groupes littéraires comme réponse à l'individualisation du champ littéraire à la suite du processus d'autonomisation. Les alliances nouées par des écrivains ou des groupes d'écrivains avec artistes se fondaient sur une homologie de position dans les champs respectifs qui a été encore renforcée par des situations analogues à l'intérieur de l'espace social ou par des rapports biographique favorisés par la centralité de Paris. Lorsque des groupes d'artistes se sont

formés dans la nouvelle situation de concurrence à l'intérieur du marché d'art, ils avaient besoin pour les manifestations publiques de leurs programmes esthétiques du concours d'écrivains et de critiques comme de leurs porte-parole qui étaient parfois responsables de la formulation des désignations emblématiques des groupes et qui à leur tour avaient intérêt à souligner les affinités avec leur propre doctrine littéraire. Lorsque des artistes comme Cézanne, Monet, Degas, Sisley, Berthe Morisot, Pissarro, Renoir, Boudin étaient las d'être constamment refusés par les jurys du Salon officiel, ils organisèrent en 1874 pour la première fois en tant que groupe une exposition libre sans jury; un des critiques d'art les désignait alors par le terme d' 'Impressionnistes' (d'après le tableau de Monet 'Impression, soleil levant') – terme conçu comme péjoratif, mais repris ensuite par le groupe comme autodésignation.[36]

D'une manière similaire, un critique proposera au cours des années 90 la désignation de 'symbolisme' pour un groupe de peintres. Pour le champ artistique des années 80 on ne devait pas partir de l'idée d'un rôle actif mais hétéronome des critiques d'art issus le plus souvent du champ littéraire dont l'influence aurait été subie de manière passive par les acteurs du champ des arts visuels. Il existait des rapports complexes d'interdépendance et d'interaction. Les représentants du champ artistique saluaient lors de la première phase la constitution de la valeur (sociale) de leur art par la parole des critiques d'art littéraires. L'exemple de Huysmans en est une belle illustration.[37]

Si l'on examine d'abord le choix des peintres, on constate que Huysmans se penche surtout sur ceux qui sont dotés d'un faible poids institutionnel. Charles Maingon souligne à juste titre que "tout artiste qui va à l'encontre de l'approbation générale attire sa sympathie même si l'œuvre de cet artiste n'est pas conforme à ses goûts personnels".[38] Il s'oppose ainsi à une peinture officielle, consacrée par des instances extérieures, par exemple étatiques; en 1881, il valorise les Indépendants: "Ceux-là sont, à peu d'exception près, le seuls qui aient du talent en France, et ce sont justement eux qui repoussent le contrôle et l'aide de l'Etat."[39] Si l'écrivain déclare ensuite que "L'Etat a fait fausse route", et que ses bienfaits ne sont allés qu' "aux intrigants et aux médiocres"[40], il conteste l'absence de perspicacité des instances officielles et s'affirme comme une autorité qui sait percevoir les vrais talents. Ajoutons que Huysmans s'oppose non seulement aux instances extérieures, mais également aux forces d'inertie intérieures au champ, aux poncifs, aux traditions, aux conformismes; il apprécie

ainsi chez les Impressionnistes, d'une part, le "mépris des conventions adoptées depuis des siècles pour rendre tel et tel effet de lumière"[41], et, d'autre part, "l'innovation que ces artistes ont apportée, au point de vue matériel, dans l'ordonnance de leurs œuvres"[42]. Les institutions qui se prétendent les gardiennes d'une orthodoxie esthétique dans le domaine de l'art et la littérature, L'Ecole normale supérieure et l'Ecole des Beaux-Arts, sont mises en cause par Huysmans, qui opte pour les mouvements qui s'insurgent contre la prépondérance de ces écoles[43]: les Naturalistes et les Indépendants, c'est-à-dire les Impressionnistes. Il est de toute façon significatif que Huysmans mette, en 1881, en parallèle le mouvement impressionniste qui "s'affranchit des désolants préceptes de l'école" et "la littérature qui, à la suite de Flaubert, de Goncourt et de Zola, se jette dans le mouvement du naturalisme"[44]. Ce qui me semble évident, c'est que ce parallélisme établi entre les mouvements, littéraire et artistique, repose non seulement sur des affinités sensibles aux plans structurel et thématique, mais aussi sur l'homologie de position qu'ils occupent dans leurs champs respectifs. Car le naturalisme et l'impressionnisme sont des mouvements d'opposition, ils défendent des positions hérétiques par rapport à l'art officiel. Le naturalisme, malgré ou à cause de son succès, n'a pas su conquérir le pouvoir symbolique à l'intérieur du champ littéraire; en témoignant la violente campagne de la *Revue des Deux Mondes*, dès 1875, contre le mouvement, à travers Bourget et Brunetière, et le réaction antinaturaliste menée conjointement par les poètes décadents puis symbolistes et par les romanciers psychologues depuis 1880, ainsi que les nombreux échecs des candidatures de Zola à l'Académie française.

On ne saurait cependant associer Huysmans au seul naturalisme; sa situation est beaucoup plus marginale: il ne connaît guère la notorité du maître de Médan. "Malgré des efforts, écrit encore Maingon, il ne fait figure à l'intérieur du mouvement naturaliste que de sous-Zola."[45]; Christophe Charles le classe parmi les naturalistes "qui végètent dans les formules du maître en cherchant leur voie"[46]. L'écrivain a par ailleurs parfaitement défini, en 1903, la situation dans le champ littéraire avant la publication d'*A rebours*: "Le naturalisme s'essoufflait à tourner la meule dans le même cercle. La somme d'observations que chacun avait emmagasinée, en les prenant sur soi-même et sur les autres, commençait à s'épuiser."[47]

Cette marginalisation explique peut-être aussi que Huysmans ait été apte à découvrir des peintres qui occupaient une position analogue dans le champ

artistique, en particulier Moreau et Redon, tout comme il contribuera d'une manière décisive, en abordant Mallarmé et Verlaine dans *A rebours*, à sortir les "poètes maudits" de l'obscurité. Quant à Gustave Moreau, Huysmans dit explicitement que ce n'est pas une communauté d'idées qui fonde son admiration: "Je [le] trouve merveilleux", affirme-t-il dans une lettre à Pissarro, "si éloigné qu'il soit de toutes mes idées [...]. Je ne l'ai jamais vu, je ne le connaîtrai probablement jamais, et malgré l'étonnement que je vois autour de moi, alors que je le soutiens, je ne puis m'empêcher de le trouver raffiné et exquis, par dessus tous les autres."[48]

La situation d'Odilon Redon, dont la carrière publique ne commence qu'au début des années 80, est celle du parfait marginal[49]. Tenu à l'écart du circuit officiel, il ne s'intègre pourtant à aucun des groupements contestaires, et les recherches des Impressionnistes lui sont étrangères. On ne s'étonne pas que Redon, en marge du monde artistique, et, dépourvu du soutien d'un marchand, se soit adressé à la presse et aux critiques comme à des instances de consécration jouant désormais un rôle décisif. Après avoir publié dès 1879 des albums de lithographies[50], il expose ses dessins et gravures dans des locaux de rédaction de périodiques parisiens (*La vie moderne* en 1881 et *Le Gaulois* en 1882), démarches qui se révélèrent fructueuses puisqu'elles attirèrent l'attention de critiques comme Hennequin et Huysmans, qui vont promouvoir son art. Redon n'est cependant pas le seul à profiter de cette opération. Dario Gamboni souligne non sans raison, qu' "un artiste comme Redon, à la fois relativement âgé, en possesion d'une œuvre originale et parfaitement inconnu (c'est-à-dire mieux: méconnu), [est] en mesure de valoir au critique qui en ferait la ‚découverte' un profit symbolique très considérable"[51]. En témoignent les affirmations de Huysmans lui-même publiées en 1885 sous un pseudonyme: "*L'Art moderne*, le premier volume qui explique sérieusement les impressionnistes et assigne à Degas la haute place qu'il occupera dans l'avenir [...]; Le premier encore, il [Huysmans] a expliqué et lancé Odilon Redon. Quel est le critique d'art actuel qui est doué de ce flair aigu et de cette compréhension de l'art, dans ses manifestations les plus diverses?"[52]

Redon arrive donc à rompre son isolement grâce aux interventions des critiques et ne manque pas de reconnaître le travail de la production de la valeur de son œuvre accompli par les interprètes quand il écrit à Hennequin: "Vous me permettrez bien de vous dire aussi que la critique est un mode de création comme un autre, et que vous venez de collaborer en quelque sorte à mon œuvre de solitaire."[53]

La critique d'art littéraire de Huysmans

La critique d'art exercée par un écrivain présuppose toujours une idée au moins du rapport hiérarchique entre littérature et peinture. Une telle réflexion devait s'imposer à Huysmans, issu d'une famille de peintres et qui avait déclaré avoir appris "à [se] connaître comme littérateur, au Louvre, devant les tableaux de l'école hollandaise"[54]. Fernande Zayed estime que "Huysmans est né peintre, comme d'autres écrivains naissent poètes, romanciers ou dramaturges"[55]. Et Helen Trudgian pense même que la peinture eût été plus conforme à son tempérament[56]. "Pourquoi substitua-t-il la plume au pinceau?" se demande alors Charles Maingon pour donner tout de suite une réponse: "Huysmans est écrivain car, plus que les arts plastiques, c'est le matériau de l'art littéraire – les mots – qu'il aime."[57] H. Trudgian constate à son tour que Huysmans, dès les années 70, "songe à entreprendre des tableaux à la plume"[58]. La visée de l'écrivain est donc identique à celle du peintre: "Il me semblait qu'il fallait faire cela [les tableaux de l'école hollandaises] à la plume"[59]. Il y aurait donc une sorte de compétition entre les deux moyens artistiques. Pour Huysmans, les deux domaines ne sont pas fondamentalement distincts et il fonde sa conception de cette interdépendance sur la théorie baudelairienne des Correspondances, comme le montre bien une lettre où il déclare à Marcel Batillat: "Je crois que les transpositions d'un art dans un autre sont possibles [...]. Je crois que la plume peut lutter avec le pinceau et même donner mieux, et je crois aussi que ces tentatives ont élargi la littérature actuelle [...]"[60]. L'affirmation de la perméabilité générale des arts n'exclut donc nullement l'idée de leur hiérarchisation; il n'y a aucun doute que Huysmans entend affirmer ici la supériorité de la littérature ("la plume peut [...] donner mieux"). Il est dans ce contexte significatif qu'il rapporte la production des artistes souvent à des œuvres littéraires: il trouve des ancêtres à Redon parmi les poètes, Baudelaire et surtout Edgar Poe[61]; l'art de Gustave Moreau est rattaché à une *Tentation de saint Antoine* récrite par les frères Goncourt, son *Hélène* est comparée à *Salammbô*[62], l'exécution picturale de Degas à celle, littéraire, des Goncourt[63]. La supériorité du discours littéraire est déclarée enfin très explicitement dans une lettre adressée en 1879 par Huysmans à Edmond de Goncourt à propos de ses études sur l'art du XVIII^{e} siècle: "Quel fier argument pour démontrer la supériorité de la plume sur le pinceau – quand c'est manié par vous, par exemple! – Car enfin, si grands qu'ils soient, généralement les peintres, enfermés dans une spécialité n'essaient même pas d'en sortir et s'y confinent avec acharnement. Leur outil, si parfait qu'il puisse être, approche-t-il de la plume qui rend avec une souplesse égale, avec une

perfection précise, pareille, les tableaux de Boucher ou de Prud'hon et fait de plus entrer profondément dans l'homme qui revit sa vie d'autrefois devant vous"[64].

Du postulat de la supériorité de la plume dérive logiquement le statut que l'écrivain entend revendiquer pour ses critiques d'art à l'intérieur du système littéraire. Il ne souhaite pas qu'on les juge uniquement pour leur pertinence artistique, leur fonction référentielle. Il réclame d'emblée un statut littéraire pour ses textes critiques. Cette volonté littéraire ressort déjà du fait qu'il réunit, en 1883, ses comptes rendus d'expositions dans un livre, *L'Art moderne*. Il se plaindra par ailleurs auprès de Lucien Descaves du peu d'attention accordée par la critique aux qualités littéraire de ce volume: "[...] quant à l'écriture du livre, ah ça! Personne n'y a rien vu [...] j'avais voulu, en dehors des opinions du livre, tâcher d'y mettre des poëmes en prose, de l'écrire comme un roman, de réunir enfin le système de la description du tableau, avec celle de l'auteur, enfin de lui donner, en dehors des idées de critique, une valeur de bouquin personnel."[65] Cette volonté littéraire s'affirmera davantage encore dans le second recueil de critique d'art, *Certains*, paru en 1889. Pour Huysmans, les comptes rendus adopteront la forme du poème en prose, ou s'intégreront dans la trame romanesque comme dans *A rebours*. la "littérarisation" de la critique d'art s'opérera notamment par la transformation en récits d'œuvres isolées, proche par exemple de l'esthétique naturaliste comme les tableaux de Caillebotte[66], mais qui s'applique aussi à des œuvres anti-naturalistes comme les deux *Salomés* de Moreau dont la juxtaposition ébauche, dans *A rebours*, une narration. L'exemple le plus célèbre de cette transposition littéraire est sans doute "Le Nouvel Album d'Odilon Redon", compte rendu ou plutôt poème en prose exposé à propos de la suite lithographique *Hommage à Goya*, de Redon, qui parut en même temps[67]. La "littérarisation" ressort du fait que le texte se présente sous la forme d'un récit de rêve, mentionnant seulement dans le dernier paragraphe l'œuvre d'art auquel le texte se rapporte.[68]

La production de la valeur de l'œuvre artistique à travers la critique est donc, d'abord et surtout, production du sens. "C'est dans son aptitude à comprendre et à dévoiler les significations plus ou moins hermétiques de l'œuvre d'art que le critique fonde son droit à porter sur elle un discours autorisé."[69] En répondant à une œuvre d'art par la création d'un objet littéraire autonome, l'écrivain rend hommage à cette première; il démontre et exerce par là aussi la supériorité de la littérature sur les autres arts. Ajoutons que les légendes accompagnant les gravures de Redon invitaient à une transformation en récit;

l'ambiguïté iconographique et sémantique pratiquée délibérément par Redon favorise en plus cette production critique à caractère essentiellement exégétique destinée à des initiés, idéal ébauché à propos du poème en prose dans un passage *d'A rebours*: "Le roman, ainsi conçu, ainsi condensé en une page ou deux, deviendrait une communion de pensée entre un magique écrivain et un idéal lecteur, une collaboration spirituelle consentie entre dix personnes supérieures éparses dans l'univers, une sélection offerte aux délicats, accessible à eux seuls"[70].

Le symbolisme en peinture

Les critiques d'art littéraires ont rendu certainement aux peintres pendant cette première phase du marché libre des services; ils en ont profité en même temps en convertissant cette activité en 'valeur' littéraire. Avec la désignation 'symbolisme en peinture' tout un groupe a été par exemple constitué à partir d'une perspective littéraire.[71] Albert Aurier, un poète, qui avait commencé comme 'décadent' pour devenir un des représentants les plus zélés du symbolisme, avait publié en mars 1891 dans le *Mercure de France*, un des organes les plus importants du Symbolisme, le manifeste d'un art symboliste: "Le symbolisme en peinture. Paul Gauguin". La nouvelle école, centrée autour de Gauguin, devrait remplacer le vieux terme d'impressionnisme. Deux ans plus tard, Emile Bernard remarque dans une lettre qu'on aurait introduit le terme de 'symbolisme en peinture' pour les besoins du jour pour remplacer le mot primitif de synthésiste (pour désigner la simplification des formes) par celui de symboliste. Au moment du banquet en l'honneur du recueil de poèmes *Le pèlerin passionné* de Moréas, en 1891, on aurait lancé cette action afin d'élargir l'école littéraire du symbolisme vers un mouvement artistique analogue.[72] A la même époque, le symbolisme cherchait en plus à s'étendre vers le genre théâtral et il obtenait en effet une résonance internationale. Le mouvement avait atteint la phase de la reconnaissance publique qui signifiait en même temps le début de la mondanisation.[73] L'action le 'symbolisme en peinture' s'insérait à l'intérieur d'un processus de conquête du champ culturel. Aurier tentait de se faire l'interprète et le porte-parole de la génération de jeunes poètes. Le directeur du *Mercure de France* dévoila dans une lettre adressée à lui le stratégie de la revue de "pénétrer" dans le monde de la peinture grâce à un niveau d'information plus en avance.[74]

Les peintres n'étaient pourtant pas que des victimes passives de la tentative de récupération par les littéraires. Au début de 1891, lorsque Gauguin préparait la vente aux enchères, qui devait lui permettre de partir pour le Tahiti,

il fit des démarches auprès des écrivains et obtenait en effet en février 1891 à ce que Octave Mirbeau lui consacre un article dans le *Figaro* dont il fera la préface de son catalogue en vue de la vente.[75] Il obtenait en plus qu'il fut désigné dans le contexte littéraire et journalistique de la reconnaissance publique du symbolisme comme le peintre représentatif du mouvement – et ceci dès l'article précité d'Aurier.

Les rapports entre littérature et peinture ne se réduisaient pourtant pas, comme le remarque à juste titre Dario Gamboni, à la fonction stratégique de récupération réciproque. Il y avait de fait également des points communs sur le niveau de la théorie esthétique et des formes d'expression. Dario Gamboni voit également des affinités thématiques dans la littérature et l'art de la Fin-de-siècle, par exemple dans le motif Salomé – Saint-Jean Baptiste. A travers ce sujet l'artiste et l'écrivain se présentent comme des martyrs sacrifiés par la société ou accomplissant le sacrifice nécessaire à leur affranchissement. Des peintres tels Redon ou Munch sont donc présentés à travers des allusions à l'image de la tête décollée de Saint Jean Baptiste.[76] Mais on ne saurait négliger des différences considérables entre les représentants des deux arts. Dario Gamboni relève ainsi l'affirmation du primat de la matière et de la forme proclamé par un peintre comme Maurice Denis (1890), s'opposant radicalement à la promulgation du primat du sujet par Joseph Péladan dans le règlement publié en 1892 en vue du deuxième salon de la Rose + Croix, qui comprenait toute une liste de ‚sujets repoussés'.

La lutte pour l'autonomie de la peinture

Au cours des années 90, les peintres commençaient réellement à s'émanciper de la tutelle de la critique d'art littéraire. Face à une critique relativement bienveillante, Odilon Redon remarqua en 1894 que chaque littéraire essayait de le récupérer au profit de sa propre 'croyance'. Après avoir été d'abord sensible aux commentaires de Huysmanns, il éprouvait de plus en plus de réserves affirmant que celui-ci ne l'avait pas pleinement compris. Ces réserves s'expliquaient à partir du caractère littéraire de la critique d'art de Huysmans qui éternisait sous forme de recueils des impressions en ne retenant qu'une lecture 'décadente' à une époque où l'évolution du peintre avait dépassé de loin ce stade. Gauguin et Pissaro réagissaient d'une manière similaire; c'est surtout le premier qui s'était rendu compte que le champ artistique était loin d'être indépendant tant que le discours sur l'art était encore dans les mains des littéraires. Pissarro avait déjà exprimé ses réserves face au même critique d'art

dans une lettre adressée à son fils: "Tu verras, hélas! que comme tous les critiques, sous prétexte de *naturalisme*, il juge en littérateur, et ne voit la plupart du temps que le sujet."[77] Les réserves de Redon s'insèrent dans un mouvement plus général à l'intérieur du champ artistique et qui s'était déjà exprimé à travers la réaction de Pissarro: car les artistes cherchent à se libérer de la tutelle des agents provenant du champ littéraire, qui entendent prononcer un discours autorisé sur leurs produits. En témoigne aussi ce qu'écrit Gauguin en 1889 à André Fontainas: "Voilà une lutte de quinze ans qui arrive à nous libérer de L'Ecole, de tout ce fatras de recettes hors lesquelles il n'y avait point de salut, d'honneur, d'argent [...]. Le danger est passé. Oui, nous sommes libres et cependant je vois luire à l'horizon un danger; [...] la critique d'aujourd'hui sérieuse, pleine de bonnes intentions et instruite tend à nous imposer une méthode de penser, de rêver, et alors ce serait un autre esclavage. Préoccupée de ce qui la concerne, son domaine spécial, la littérature, elle perdrait de vous ce qui nous concerne, la peinture."[78] En affirmant une opposition de nature entre littérature et peinture au nom de la peinture pure, en reprochant aux littéraires d'avoir méconnu la spécificité de l'art et notamment les aspects formels, les artistes entendent conquérir leur autonomie totale. "Le processus d'autonomisation", écrit à juste titre Pierre Bourdieu, "est inséparable de la conquête d'un langage spécifique, condition de la répudiation de l'assimilation, ennoblissante mais aliénante, de la peinture à la poésie (*ut pictura poësis*) et de la prise de conscience et de la revendication de la spécificité"[79]. La répudiation du discours des littéraires sur l'art aura pour corollaire la production théorique par les artistes même ainsi que la constitution d'une critique d'art professionnelle – en témoigne en 1889 la fondation du "syndicat de la presse artistique française".[80]

La défense de la spécificité des arts avait trouvé sa résonance dans le champ littéraire qui se tournait maintenant vers la musique, art 'abstrait', qui pouvait servir d'un modèle nouveau afin d'orienter et de légitimer les nouvelles tendances vers le formalisme. Le contact des écrivains avec des peintres avaient conduit à une plus grande sensibilisation des premiers à l'égard de la spécificité formelle des œuvres d'art. Au nom d'une peinture qui n'aurait pas en premier lieu à divulguer un 'message', Zola s'opposait à Proudhon qui, lui, entendait instrumentaliser l'œuvre de Courbet au profit d'une finalité didactique: "Laissez au philosophe le droit de nous donner des émotions. Je ne crois pas que vous deviez exiger de l'artiste qu'il enseigne et, en tout cas, je nie formellement l'action d'un tableau sur les mœurs de la foule."[81]

Joseph Jurt é Professor Titular de Literatura Francesa na Universidade de Freiburg (Alemanha). Pesquisador no Centre de Sociologie Européenne de Pierre Bourdieu e na École des Hautes Études en Sciences Sociales em Paris. Autor e editor de numerosos estudos sobre literatura francesa, entre outros *Das literarische Feld. Das Konzept Pierre Bourdieus in Theorie und Praxis* (1995); *Zeitgenössische französische Denker: eine Bilanz* (1998); *Von Michel Serres bis Julia Kristeva* (1999); *Bernanos et ses lecteurs* (2001); *Le texte et le contexte. Analyses du champ littéraire français* (2002).

NOTAS

[1] REFF, Théodore. "Degas and the Literature of his time". In: Ulrich Finke (éd.), *French Nineteenth century Painting and Literature*. Manchester, 1972, p. 182.

[2] Voir BOURDIEU, Pierre. *Les règles de l'art*, p. 190.

[3] Voir CURTIUS, Ernst Robert. *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. Berne/ Munich, Francke, 1969, p. 47.

[4] Voir JURT, Joseph. "Les arts rivaux. La description littéraire – le temps pictural (Homère, Poussin, Le Brun)", *Neophilologus*, 72, 1988, p. 168-169 et GAMBONI, Dario. *La plume et le pinceau. Odilon Redou et la littérature*. Paris, Les Editions de Minuit, 1989, p.10-11.

[5] Voir KIRCHNER, Thomas. *L'expression des passion. Ausdruck als Darstellungsproblem in der französischen Kunsttheorie des 17. und 18. Jahrhunderts*. Mayence, Philipp von Zabern, 1991.

[6] Voir JURT, Joseph. "La peinture et le paradigme littéraire au XVII^{e} siècle", *Papers on French seventeenth Century Literature*, XIV, 226, 1987, p. 61-81.

[7] GAMBONI, Dario. "A travers champ. Pour une économie des rapports entre champ littéraire et champ artistique.", *lendemains*, nº 36, 1984, p. 22.

[8] Voir à ce sujet PEVSNER, Nikolaus. *Academies of Art. Past and Present*. Cambridge University Press, 1948, p. 87-88.

[9] D'après KIRCHNER, Thomas. *L'expression des passions*, p. 11-15.

[10] Christophe Charle évoque dans ce contexte la phase relativement longue de la libéralisation idéologique et politique depuis l'Empire libéral jusqu'à la République radicale pendant laquelle l'Etat renonçait de façon durable aux méthodes autoritaires d'orientation de la vie littéraire et intellectuelle, en abandonnant la censure et en promulgant en 1881 la liberté de la presse (Christophe Charle, *La crise littéraire*, p. 17).

[11] BOURDIEU, Pierre. *Les règles de l'art*, p. 198.

[12] GAMBONI, Dario. "A travers champs", p. 27.

[13] BOURDIEU, Pierre. "L'institutionalisation de l'anomie", *Les cahiers du Musée national d'art moderne*, nº 19-20, juin 1987, p. 6-19. Nous nous fondons dans la suite sur cette analyse.

[14] *Ibidem*, p. 9.

[15] *Ibidem*, p. 16.

[16] *Ibidem*, p. 16.

[17] BOURDIEU, Pierre. *Les règles de l'art*, p. 192-193.

[18] BOURDIEU, Pierre. *Les règles de l'art*, p. 195; au sujet de la Révolution de Manet voir aussi *id*, "L'institutioalisation de l'anomie", p. 13-14.

[19] GAMBONI, Dario. "Odilon Redon et ses critiques. Une lutte pour la production da la valeur", *Actes de la recherche en sciences sociales*, nº 66/67, mars 1987, p. 26

[20] D'après Pierre Bourdieu, "L'institutionalisation de l'anomie", p.16.

[21] ZOLA, Emile. "L'argent et la littérature", in: *id.*, *Le roman experimental.* Paris, Garnier-Flammarion, 1971, p.197.

[22] HARRISON et WHITE, Cynthia.*La carrière des peintres au XIXe siècle.* Paris, 1991, résumé par GAMBONI, Dario. "Paris et l'internationale symboliste", in: GAETHGENS, Thomas W. (éd.), *Künstlerischer Austausch. Artistic Exchange*. Berlin, Akademie Verlag, 1993, p. 278.

[23] Voir à ce sujet BOURDIEU, Pierre. "Quelques propriétés des champs", in: *id.*, *Questions de sociologie*. Paris, Editions de Minuit, 1980, p. 113.

[24] BOURDIEU, Pierre. "Le champ littéraire: préalables critiques et principes de méthode", *lendemains*, nº 36, 1984, p. 9 et *id.*, "Lettre à Paolo Forssati à propos de la *Storia dell'arte italiana*", *Actes de la recherche en sciences sociales*, nº 31, janvier 1980, p. 91.

[25] GAMBONI, Dario. "Odilon Redon et ses critiques", p. 26.

[26] GAMBONI, Dario. "Propositions pour l'étude de la critique d'art au XIXe siècle", *Romantisme*, nº 71, 1991, p. 10.

[27] *Ibidem*, p. 12.

[28] Voir à ce sujet JURT, Joseph. "Huysmans entre le champ littéraire et le champ artistique", in GUYAUX, André; HECK, Christian; KOPP, Robert (éd.), *Huysnmans. Une esthétique de la décadence*. Paris, Champion, 1987, p. 115-126.

[29] GAUGUIN, Paul. *Racontars de rapin*. Paris, Falaize, 1951, p. 29. Cité par GAMBONI, Dario. " 'Après le régime du sabre, le régime de l'homme de lettres'. La critique d'art comme pouvoir et comme enjeu", in: BOUILLON, Jean-Paul. (éd.), *La critique d'art en France. 1850-1900.* Saint-Etienne, CIEREC, 1989, p. 9. Voir aussi Pierre Bourdieu: "Les écrivains sont, pour les peintres, des libérateurs aliénants. Et cela

d'autant plus que, avec la fin du monopole académique de consécration, ces *taste makers* sont devenus *artist makers* qui, par leur discours, sont en mesure de faire l'œuvre d'art comme telle." (*Les règles de l'art*, p. 196).

[30] Voir GAMBONI, Dario. "Atravers champs", p. 22-23.

[31] Voir BROOKNER, Anita. *The genius of the future. Studies in French art crtiticism.* London-New York, Phaidon, 1971.

[32] BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Gallimard, 1975, p. 418 (coll. Bibliothèque de la Pléiade').

[33] D'après GAMBONI, Dario. *La plume et le pinceau*, p. 71: "En tant qu'anti-chambre de la littérature, la critique d'art peut leur permettre non seulement d'exercer et de monnayer leur plume, mais d'accumuler une partie du capital symbolique – notoriété, reconnaissance, 'prestige' – nécessaire à l'entrée et au succès dans le champ littéraire."

[34] Voir à ce sujet GAMBONI, Dario. "A travers champs", p. 25-26.

[35] MOULIN, Raymonde a ainsi dégagé un certain nombre de régularités: les jeunes artistes (les 'prétendants') entretenaient des rapports étroits et positifs avec les critiques d'art; les exclus (les plus dominés) déniaient à la critique d'art toute légitimité et les artistes arrivés (les 'dominants') tendaient à minimiser l'influence de la critique (Raymonde Moulin, *Le marché de la peinture en France*. Paris, Les Editions de Minuit, 1967, p. 157-162; cité par GAMBONI, Dario. "A travers champs", p. 30).

[36] Au cours des années cinquante, Champfleury avait déjà formulé en tant qu'écrivain le terme et la doctrine du 'réalisme' afin de suggérer, en profitant du prestige de Courbet, l'existence d'un groupe artistique et littéraire très large. (Voir Luce Abélès, *Champfleury*, *l'art pour le peuple*. Paris, Editions de la Réunion des Musées nationaux, 1990, p. 26-28).

[37] Voir JURT, Joseph. "Huysmans entre le champ littéraire et le champ artistique".

[38] MAINGON, Charles. *L'Univers artistique de J.-K. Huysmans*, Paris, Nizet, 1977, p.8.

[39] *L'Art moderne*, Paris, Stock, 2ᵉ éd., 1903, p. 281-282.

[40] *Ibid.*, p. 280-281.

[41] *Ibid.*, p. 44.

[42] *Ibid.*, p. 275.

[43] Voir MAINGON, Charles. *op. cit.*, p. 8.

[44] *L'Art moderne,* éd. cit. p. 245. Voir à ce sujet Anita Brookner, *The Genius of the future, op. cit.*, p. 155.

[45] Ch. MAINGON. *Op. cit.* p. 23.

[46] Ch. MAINGON. *Op. cit.* p. 73.

[47] *A rebours* "Préface écrite vingt ans après le roman", ed. Fumaroli, Paris, Gallimard, "Folio", 2e éd. 1983, p. 58.

[48] Lettre publiée par Jacques Lethève dans *Bulletin de la Bibliothèque Nationale*, juin 1979, p. 94. En fait, un échange de lettres eut lieu en 1891 entre Huysmans et Moreau. Daniel Grojnowski a publié le brouillon de la lettre de Moreau dans le Cahier de l'Herne *Huysmans*, 1985, p. 173-174.

[49] Nous devons les informations suivantes aux études de Dario Gamboni ("Remarques sur la critique d'art, l'histoire de l'art et le champ artistique à propos d'Odilon Redon", *Revue suisse d'art et d'archéologie*, tome 39, 1982, p. 104-108, et "Odilon Redon et ses critiques", p. 25-34; *id. La plume et le pinceau*, p. 63-99: "Redon inventé par les littérateurs".

[50] *Dans le rêve*, 1879; *A Edgar Poe*, 1882.

[51] GAMBONI, Dario. *Odilon Redon et ses critiques*, p. 27.

[52] *Les Hommes d'aujourd'hui*, par A. Meunier (pseudonyme de Huysmans), 1885. Repris dans le Cahier de l'Herne *Huysmans*, p. 28-29.

[53] Lettre du 5 mars 1882 citée dans Auriant, "Des lettres inédites d'Odilon Redon", *Beaux-Arts*, 7 et 14 juin 1939, cité par Dario Gamboni, "Odilon Redon et ses critiques", art. cit., p. 27.

[54] Lettre de [mars 1886] à Arij Prins (Huysmans, *Lettres inédites à Arij Prins* (1885-1907), éd. Gillet, Genève, Droz, 1977, p. 36.

[55] ZAYED, Fernande. *Huysmans peintre de son époque*, Nizet, 1973, p. XV.

[56] TRUDGIAN, Helen. *L'Esthétique de J.-K. Huysmans*, Genève, Slatkine Reprints, 1970, p. 44.

[57] Ch. MAINGON, *op. cit.* p. 7.

[58] TRUDGIAN, H. *Op. cit.* p. 25.

[59] Lettre citée à Arij Prinz, [mars 1886]. Voir note 35.

[60] Cité par ZAYED, F. *Op. cit.*, p. 12-13.

[61] *L'Art moderne*, éd. cit., p. 300, voir aussi *A rebours*, éd. cit., p. 159-160 "[...] une lecture d'Edgar Pie dont Odilon Redon semblait avoir transposé, dans un art différent, les mirages d'hallucination et les affets de peur [...]".

[62] *L'Art moderne*, éd. cit. p. 153-154.

[63] *Ibidem*, p. 133.

[64] *Lettres idédites à Edmont de Goncourt*, 1956, p. 57; cité par Dario Gamboni, "Huysmans, Rdon, Moreau et la transposition littéraire" (ms.), p. 3-4.

[65] Lettre du début janvier 1884, Fonds Lambert (Bibliothèque de l'Arsenal), citée par Dario Gamboni, *ibidem*, p. 2.

[66] *L'Art moderne*, éd. cit., p. 107-108.

[67] *La Revue indépendante*, 1er février 1885.

[68] Voir Marc Eigeldinger, "Huysmans découvreur d'Odilon Redon", *Revue des sciences humaines*, t. XLIII, nº 170-171, avril-septembre 1978, p. 210-212.

[69] GAMBONI, Dario. "Odilon Redon et ses critiques", *art. cit.* p. 27-29.

[70] *A rebours*, éd. cit. p. 331.

[71] Voir à ce sujet GAMBONI, Dario. "Le symbolisme en peinture et la littérature", *Revue de l'Art*, 1992, p. 13-23.

[72] Lettre citée par GAMBONI, Dario. In: *La plume et le pinceau*, p. 195.

[73] Voir JURT, Joseph. "Le mécanisme de constitution de groupes littéraires: l'exemple du symbolisme", p. 28-32: "La position du groupe symboliste dans le champ littéraire au début des années 90".

[74] Voir GAMBONI, Dario. "Le 'symbolisme en peinture'", p. 14-15.

[75] D'après GAMBONI, Dario. *La plume et le pinceau*, p. 231.

[76] GAMBONI, Dario. "Le 'symbolisme en peinture' ", p. 15.

[77] PISSARRO, Camille . *Lettres à son fils Lucien*, Albin Michel, 1950, p. 43; cité par DROST, Wolfgang. "J.-K. Huysmans – Literat oder Kenner? Die Malerei um 1880 zwischen, 'Aphasie' und 'absoluter Wirklichkeit'", dans: H.-J. Lope (éd.), *Studia Belgica*, Francfort-Berne, Lang, 1980, p. 44.

[78] *Lettres de Paul Gauguin à sa femme et à ses amis*. Paris, Malingue, 1946, p. 288-290; cité par GAMBONI, Dario. "A travers champ", *Lendemains*, nº 36, 1984, p. 24.

[79] BOURDIEU, Pierre. "Lettre à Paolo Fossato à propos de la storia dell'arte italiana", *Actes de la recherche en sciences sociales*, nº 31, janvier 1980, p. 92.

[80] Si Camille Mauclair avait écrit encore en 1903 que la critique d'art devait être un objet d'orgueil pour les écrivains qui devraient être aussi fiers d'une belle critique que d'un beau poème, il n'exprimait plus qu'une illusion nostalgique "A ce moment, le journalisme commence en effet d'être regardé et organisé comme une profession; simultanément, l'histoire de l'art universitaire définit son territoire et la défense puriste de la spécificité des arts repousse à la périphérie, en littérature comme en peinture, toute pratique intersémiotique et référentielle." (GAMBONI, Dario. "Propositions pour l'étude de la critique d'art", p. 15).

[81] ZOLA, Emile. *Mes haines*, p. 34 cité par Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art*, p. 196.

Latuf Isaias Mucci
UFF

O Pensamento Musical de Mário de Andrade

Para Massaud Moisés, cuja letra me arrebata

(...) De todas as artes a música é a mais incapaz de reproduzir o belo da natureza, é a que menos se compreende e mais se sente, porque é da alma e mais ideal.

Mário de Andrade[1]

Resumo: Fundador da musicologia brasileira, Mário de Andrade imprimiu, em seus múltiplos textos, de variadíssimo naipe, uma forma musical, que cumpre investigar. Este ensaio considera a forma "rapsódia" que estrutura seu mais famoso romance – *Macunaíma* (1928) –, que resgata, além de outros valores, essa forma musical híbrida, sinalizadora de um tempo, quase mítico, quando música e literatura não se separavam jamais.

Palavras-chave: Mário de Andrade; música e literatura; rapsódia.

Abstract: Brazilian musicology's founder, Mário de Andrade printed, in his multiple texts, of a very varied suit, a musical form, which must be investigated. This essay aims to consider the form "rapsody", which structures his most famous novel – Macunaíma (1928) –, which rescues, beyond other values, this musical hybrid form, sing of a time, almost mythic,when music and literature were never separated.

Keywords: Mário de Andrade; music and literature; rapsody.

É de longa data consabida a paixão que Mário Raul de Moraes Andrade, ou, *tout court*, Mário de Andrade (09.10.1893-25.02.1945), sempre devotou à música, por ele considerada a mais pura das expressões da alma e o ideal da expressão, porque já rezava certa tradição: onde termina a palavra, aí começa a música.

Também se torna impossível falar do romancista de *Macunaíma* (1928) sem tocar na música, como o faz, belamente, seu amicíssimo Carlos Drummond de Andrade (1902-1987), no poema-*requiem*, que lhe orquestrou – "Mário de Andrade desce aos infernos" -, com este melancólico prelúdio:

> Daqui a vinte anos farei teu poema
> e te *cantarei* com tal suspiro
> que as flores pasmarão, e as abelhas,
> confundidas, esvairão seu mel.
> Daqui a vinte anos: poderei
> tanto esperar o preço da poesia?
> É preciso tirar da boca urgente
> o *canto* rápido, ziguezagueante, rouco,
> feito da impureza do minuto
> e de vozes em febre que golpeiam
> esta *viola* desatinada
> no chão, no chão[2].

Também em outro poema homenageando o amigo morto, "Mário longínquo", inserido num livro intitulado *Lição de coisas* (note-se que o livro das cartas trocadas entre Mário e Drummond tem o título de *A lição do amigo), o* poeta mineiro sinaliza, logo no *incipit*, a presença da música: " No marfim de tua ausência/ persevera o ensino *cantante* (...)"[3].

De três maneiras, pelo menos, pode-se investigar a inveterada relação entre Mário de Andrade e a música. Numa primeira instância, recorre-se à instigante biografia do mais célebre poeta modernista brasileiro, que, pianista ele mesmo (formou-se em piano, em 1917, no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo) e entusiasta promotor cultural (fundou, em 1935, juntamente com Paulo Duarte, o Departamento Municipal de Cultura de São Paulo, que chefiou, de 1934 a 1938; criou a Sociedade de Etnografia e Folclore de São Paulo; para apenas citar alguns poucos exemplos de sua intensa atividade como administrador cultural), era catedrático de história da música (1922), foi professor de piano naquele Conservatório, promoveu, em 1939, o Primeiro (e único) Congresso de Língua Nacional Cantada, lecionou, de 1938 a 1940, estética e história da arte na Universidade do Distrito Federal, cujo Instituto de Artes dirigiu. Indubitavelmente, o poeta de *Paulicéia desvairada* (1922), livro inaugurador do nosso modernismo, ergue-se como o paladino do movimento musical nacionalista e torna-se absoluta referência para os historiadores da

música brasileira, seja ela popular, incluindo-se o folclore, seja ela erudita. Para Oneyda Alvarenga, sua ex-aluna de música e amiga, é ele o verdadeiro fundador da musicologia brasileira. Numa segunda visada sobre Mário, verifica-se, em sua copiosa produção ensaística, uma pletora de livros votados ao estudo da música, como: *Ensaio sobre a música brasileira* (1928), *Compêndio de história da música* (1929) –, que, na sua 4ª. edição, revista e ampliada, em 1942, passou a chamar-se *Pequena história da música* –, *Modinhas imperiais* (1930), *Música, doce música* (1933-1934), *Namoros com a medicina* (1939) – incluindo um primeiro ensaio, intitulado "Terapêutica musical" –, *Música do Brasil* (1941), *O baile das quatro artes* (1943), *Danças dramáticas do Brasil* (1959), *Música de feitiçaria no Brasil* (1963), *Aspectos da musica brasileira* (1965), *O banquete* (1977), *Os cocos* (1984), *As melodias do boi e outras peças* (1987), *Dicionário musical brasileiro (*1989), além de artigos publicados, por exemplo, no jornal *Folha da Manhã*, de São Paulo, de 1943 a 1945, reunidos no volume *Música final* (1998) por Jorge Coli. Uma terceira ótica perspectiva a estrutura musical na produção literária de Mário de Andrade, que ultrapassa a sedutora transferência de termos do código musical para o código da literatura. Se, segundo Roland Barthes (1915-1980), "talvez uma coisa não valha senão pela sua força metafórica; talvez seja este o valor da música: o de ser uma boa metáfora"[4], terá Mário desejado fazer de sua *opera omnia* uma metáfora da música? "Falar é cantar", ensinou-me, certa vez, Walmir Ayala (1933-1991), poeta gaúcho, enterrado em Saquarema-RJ, que nomeou *Cantata* (1966), seu livro de poemas por ele preferido.

"Mariodeandradiando"[5], este texto toma como *corpus* de análise um recorte da obra do polígrafo escritor paulistano: no fundamental poema-manifesto "Prefácio interessantíssimo", que abre *Paulicéia desvairada*, e no mais importante romance do modernismo brasileiro, *Macunaíma*, vamos traçar notas do pensamento musical de Mário. Assim fazendo, pautamo-nos pela douta ponderação de Massaud Moisés, que ensina:

> Publicando *Paulicéia desvairada* em 1922 e *Macunaíma* em 1928, Mário de Andrade balizava, simbolicamente, o primeiro momento modernista, dava-lhe o arranco inicial nos domínios da criação literária e anunciava-lhe o término, revelando ao mesmo tempo que se identificava com o movimento de 22 a ponto de servir-lhe de guia e chegar a ser chamado de "papa do Modernismo"[6].

Vem de priscas eras o interesse nas relações entre as diversas artes, irmanadas em torno do mesmo criar ("produzir", dirão os teóricos de índole

marxista, como, por exemplo, Pierre Macherey[7]) ou *poiesis*, como cunharam os gregos definitivos[8]. Entre si sempre mantiveram as artes – mesmo, e talvez sobretudo, em tempos de vertiginosa e avassaladora tecnologia – um cerrado intertexto, visto que cada uma, embora com sua linguagem peculiar e seus meios próprios, expressa o mesmo ser humano, que a cria e a frui. No fundador *Poética*, Aristóteles (348-322 a.C) já estrutura, comparando, o discurso sobre a poesia "imitação", como a música, a dança e a pintura[9]. Com essa asserção e a autoridade de quem de proferiu, lançou-se a base para um paralelismo entre as artes, principalmente no que tange à literatura e à pintura, fundado na mímesis, de que ambas, segundo a tradição clássica, se constituem. Deve-se, contudo, a um celebérrimo verso de Horácio (65-8 a.C.) a fundamentação do paralelismo entre a poesia e a pintura: "*Ut píctura poesis; erit quae, si propius stes,/ te capiat magis, et quaedam, si longius abstes (...)*"[10]. Glosado, o sintagma "*ut pictura poesis*" transferiu-se para o terreno musical: "*ut musica poesis*" (como a música é a poesia); Mário de Andrade, musicista e musicólogo, estendeu esse postulado a toda a sua criação literária, tangida na clave da música.

Se se caracteriza pela enorme e sedutora complexidade a correspondência entre as diversas artes, essa complexidade torna-se ainda mais sedutora em se tratando da literatura e da música, duas artes que, no entender de Etienne Souriau, autor do já clássico *La correspondance des arts*: éléments d´esthétique comparée[11], apresentam uma situação bastante particular, devida a seu caráter quase complementar, até mesmo pelo fato de essas artes apoiarem-se materialmente na sonoridade ou, saussureanamente falando, no caráter acústico do significante. Não se faz mister empreender um esforço para notar que a literatura e a música possuem fortes vínculos e podem ser estudadas conjuntamente e até, em muitos casos, devem sê-lo. Para se ler Proust (1871-1922), por exemplo, enriquece muito o conhecimento da música wagneriana; da mesma maneira, um estudioso de ópera ou de *lieder* não poderá ignorar os textos, tampouco tratá-los apressada e simploriamente. Não reside em sua poesia visceral a força e o esplendor da autêntica música popular brasileira, bastião incólume contra as invasões hegemônicas que, em determinadas épocas, quase conseguem destruir outras expressões artísticas nacionais, como o cinema? A literatura e a música, afinal, já são comparadas de nascença.

Passando a um outro nível que o sinestésico (alquimia dos sentidos, conforme queria Rimbaud em seu embriagado barco), apontam-se aspectos de paralelismos entre literatura e música, a partir, também, das chamadas influências

ou fontes, como no caso de Bizet (1838-1875), cuja ópera *Carmen* (1875) baseou-se na novela *Carmen* (1845), de Prosper Mérimée (1803-1870). Se a ópera de Bizet prefacia o verismo na Itália, a novela de Mérimée, nascido em pelo romantismo, terá traços realistas, verificados na trama, desenrolada entre operárias de uma fábrica de cigarros, ciganos e contrabandistas. Outra consangüinidade entre as musas da música e da literatura indicia-se na permuta de termos retirados de um e de outro código, que registram significantes do terreno vizinho, tais que, na literatura: harmonia, melodia, polifonia, clave, metro, ritmo e toda uma enumeração caótica. Ezra Pound (1885-1972) postula haver três modalidades de poesia: a fanopéia – lance de imagens sobre a imaginação visual, de que é exemplo o ideograma; a logopéia – dança do intelecto entre as palavras; a melopéia – as palavras impregnam-se de uma propriedade musical (som, ritmo), que orienta o significado[12]. Tangidos pela melopéia, os poemas serão cantados e cantarolados. Na literatura de língua lusa, Camões (1525-1580) alça-se, mais uma vez, como paradigma, pela componente musical e melódica de sua obra, que evoca as musas e a própria música como inspiradoras da imaginação poética, pela menção de instrumentos e a sua diferenciação segundo níveis de intensidade sonora, pelo condicionamento vocabular por imperativos de métrica ou de rima, pela referência à lira ou à cítara como símbolos da exaltação poética e, ainda, pela freqüência de palavras, como "voz" e "canto". Nas permutas entre música e literatura (para não haver delongas em uma rubrica que permite um levantamento *ad infinitum)*, ilustre-se, agora como título, o caso de Friedrich Smetana (1824-1884), o boêmio que morreu louco, que denomina "Poema sinfônico" uma de suas composições. Dos sublimes píncaros de sua genialidade, terá carradas de razão Giacomo Puccini (1858-1924) ao enunciar, no último ato de *Tosca* (1900), este epigrama: *"L´arte nel suo misterio le diverse bellezze insieme confonde".*

Na mais lídima tradição poética, o discurso mariodeandradiano quer-se canto e contracanto de uma teoria e práxis da visceral relação entre literatura e música e se coloca como o primeiro texto de um consagrado literato brasileiro a debruçar-se plenamente sobre a expressão musical, constituindo, aliás, parte de sua fecunda produção literária um outro *pendant* – a produção de crítica musical (note-se que Mário também tem uma composição musical, "Viola quebrada", que não assina, preferindo considerá-la como parte do cancioneiro popular). Com seu esforço hercúleo, torna-se Mário de Andrade tanto o mais importante pensador da música no Brasil quanto o principal intelectual de nossa história cultural moderna (quiçá de toda a nossa história cultural).

Qual será o sistema de correspondências entre a literatura, que Mário criou, e a música, que ele, pioneiramente, teorizou? Ou, em outros termos (e os termos são sempre outros), haverá, na obra crítico-musical do rapsodo de *Macunaíma* – obra essa compilada, e, igualmente, esparsa, fragmentária, dispersa em revistas, jornais, periódicos, marginálias em partituras musicais, demandando uma urgente sistematização – um pensamento estético-musical? Embora Jorge Coli e Luiz Carlos da Silva Dantas, organizadores de *O banquete*, observem que "teórico que ele não era"[13], há em Mário uma teoria, uma teorização, um pensamento disseminado no labirinto escritural que ele, o ser de 300, 350 facetas, desenhou e por onde, nietzcheanamente, se equilibrou. Onde se radica o cruzamento entre linguagem musical e literatura no autor de *Aspectos da música brasileira?* Será musical a obra literária mariodeandradiana?

Nossa pesquisa de pós-doutoramento em Letras Clássicas e Vernáculas, empreendida na USP, investigou esse pensamento musical de Mário de Andrade, que, não só em sua protéica produção literária, constituída de poemas, contos, romances, ensaios, crítica literária, crítica de cinema, crítica de artes plásticas, epistolografia, como, também, em sua produção crítico-musical, teve como *leitmotiv* (e, aqui, recorremos ao clichê: o termo musical *leitmotiv* cai como uma luva nas mãos do pianista) a busca da identidade brasileira, a "qüididade" nacional. Se a identidade brasileira constitui, insofismavelmente, a "pedra-de-toque" de todo o Modernismo, eclodido teatralmente na Semana de Arte Moderna de 22, essa questão, revisitada a partir do inaugural Romantismo à brasileira, assume, na obra do escritor de *Paulicéia desvairada* (1922), aspectos problematizadores, na medida em que o proteiforme poeta paulistano confronta as várias linguagens artísticas (*O baile das quatro artes*, 1943) e, máxime, a música e a literatura, aí procurando configurar a metamorfoseante nacionalidade brasileira. Levantando elementos que, na área da literatura e da crítica musical de Mário, se correspondem e se iluminam, nossa pesquisa buscou perspectivar a identidade brasileira enquanto significado que resulta da mesclagem dos significantes literários e dos significantes musicais no nosso autor modernista. Em que parte da inesgotável obra mariodeandradiana estabelecemos o recorte para indiciar a correspondência entre o código literário e o código musical? Como clave, nosso recorte aborda os acordes em dois textos paradigmáticos: de um lado, um poema, com traços ensaísticos – "Prefácio interessantíssimo" –, que inaugura (*ouverture)*, em 1921, *Paulicéia desvairada*, livro vindo a lume no ano mesmo da Semana de Arte Moderna; de outro lado, *Macunaíma*, romance-hápax da literatura de língua portuguesa.

No "Prefácio interessantíssimo", primeira poética mariodeandradiana, traça-se uma estética normativa, na medida em que o discurso soa um manifesto, torna-se pública uma maneira poética, estabelece-se um *modus faciendi*, no qual a expressão literária pauta-se pela linguagem musical. Postado estrategicamente no "momento heróico" do Modernismo, esse "Prefácio", hiperbolicamente qualificado pelo enunciador, lança fundamentos estéticos, constituindo-se, até, num manifesto de fundação do "Desvairismo"[14] (que, satirizando os "ismos" vigentes, também se exaure, num gesto dadá, no próprio manisfesto idiossincrático: "E está acabada a escola poética 'Desvairismo'"[15]), em que a linha comparativista aponta a música como modelo para uma nova literatura. Funda-se, portanto, uma estética comparada, em que as correspondências interartísticas desempenharão um papel definitivo.

Na primeira alusão à música, o Poeta já indica a música como paradigma: "(...) A Arte tem (...) um poder de nos conduzir a essa idealização livre, musical"[16]; metaforiza sua própria poesia, quando enuncia: "no cabaré rítmico dos meus versos"[17]. Depois de negar-se futurista (Oswald de Andrade – 1890-1954 – classificara-o "futurista"), rende homenagem a Marinetti (1876-1944), precisamente porque o poeta italiano "foi grande quando redescobriu o/ poder sugestivo, associativo, simbólico,/ universal, musical da palavra em liberdade"[18]. Do manifesto técnico futurista, de 1909[19], terá francamente Mário herdado "*le parole in libertà*", "*l' immaginazione senza fili*". Feitas essas breves alusões, começa o Poeta a "construir teorias engenhosas"[20], teorias essas radicadas no postulado, segundo o qual, "A poética está muito mais atrasada do que a música"[21]. Firma-se uma argumentação baseada na oposição entre melodia e harmonia, sendo essa última superior à primeira, na medida em que enriquece com "infinitos recursos"[22]. Também os versos deverão, deixando de ser melódicos (ou horizontais), tornar-se harmônicos, conceito que o professor de estética musical quer explicar "milhor". "Harmonia: combinação de sons simultâneos./ Exemplo: /Arroubos... Lutas... Setas... Cantigas.../ Povoar!... Estas palavras não se ligam. Não formam/ enumeração. Cada uma é uma frase, período elíptico,/ reduzido ao mínimo telegráfico"[23]. Continuando sua explanação sobre o modelo musical, o poeta-professor introduz outro conceito – polifonia –, assim delineado: "Mas, si em vez de usar só palavras soltas, uso/frases soltas: mesma sensação de superposição,/ não já de palavras (notas) mas de frases/ (melodias). Portanto: polifonia poética"[24]. Em carta a Manuel Bandeira (Mário, como se sabe, é o maior epistológrafo da literatura brasileira e Manuel Bandeira aparece, segundo Flávia Toni me orientou, como o seu interlocutor privilegiado na área da música,

observação ratificada por Drummond: "Manuel Bandeira, seu mais categorizado amigo no plano literário e talvez no plano pessoal"[25]), datada de 29.09.24, Mário oferecerá seu exemplo de polifonia: "Também abandonei a pontuação em certos lugares onde as frases se amontoam polifônicas"[26]. Com a harmonia e a polifonia, transpõem-se, por seu turno, para a teoria musical, os princípios da colagem e da montagem, preconizados pelas vanguardas, sobretudo pelo cubismo, e que serão traduzidos, no código literário, pela elisão, pela parataxe e pelas rupturas sintáticas.

Antes de decretar a morte do Desvairismo, um natimorto, seu pai despede-se musicalmente, e, ainda, num tom entre irônico e melancólico: "Canto da minha maneira. Que me importa si me/ não entendem? Não tenho forças bastantes/ Para me universalizar/ Paciência. Com o vário alaúde que construí, me parto por essa selva/ selvagem da cidade. Como o homem primitivo? Cantarei a princípio só. Mas o canto é agente/ simpático(...)"[27]. E, antecipando a musicalização de seus versos por ninguém menos que Villa-Lobos (1887-1959), Francisco Mignone e Camargo Guarnieri, decreta, no crepúsculo do Desvairismo, mais um deus de vanguarda abortada: "Aliás, versos não se escrevem para leitura de/ olhos mudos. Versos cantam-se, urram-se,/ choram-se (...)"[28].

Com seu "alaúde vário", vai Mário – "Sou um tupi tangendo um alaúde!", exclama belissimamente em "O trovador", poema de *Paulicéia desvairada*[29] – cantando, urrando, chorando, embrenhar-se na selva, não mais da cidade, porém amazônica, para criar Macunaíma – um ser igualmente musical, no significante e no significado –, o "homem primitivo " brasileiro, adâmico, tropical, nosso mais desvairado mito de uma mitologia ensandecida.

Em *Macunaíma*[30], chama, de chofre, a atenção o aposto "o herói sem nenhum caráter", que encerra um paradoxo ou, para falar com os escolásticos, uma *contradictio in terminis*, na medida em que, na tradição épica, o herói ergue-se como paradigma de virtudes, modelo sublime, semideus, "ser fora do comum, capaz de obrar façanhas sobre-humanas, que o aproximassem dos deuses"[31]. Herói às avessas, será Macunaíma, ou, anti-heroi, antagonista do herói épico, desmitificado, humanizado. "Incaracterístico", com "debilidade ou indiferenciação de caráter"[32], um brasileiro qualquer, singular e plural, pária da pátria, homem "irracional", personagem (em inglês, *character)* sem caráter ou, oximoramente, possuindo todos os caracteres de um cultura multiétnica, dentro de uma futura estética minimalista, que define: "menos é mais" (*"less is more").* Sem linguagem própria, Macunaima falará todas as linguagens dos diferentes

brasis, num emaranhado de regionalismos, neologismos, frases-feitas, ditos populares, tudo com um fortíssimo cunho de oralidade, como convém às lendas arcaicas, fundadoras de uma cultura e, no caso macunaímico, resgatadoras de uma identidade em vertiginoso processo. Não terá esse herói, ou anti-herói, nenhum caráter, nem dimensão do *epos*, nem do *ethos*, tampouco *aisthesis.* Se o seu antecessor foi o índio nobre-cavalheiro-sem-mancha da tradição romântica à la Alencar (1829-1877), Macunaíma terá todos os defeitos, vícios e virtudes humanos, demasiadamente brasileiros, e seu corpo e sua alma serão indígenos, brancos, negros, como o caleidoscópio da raça *brasilis.*

Colando, justapondo, amalgamando lendas, estórias, ficções, fixações, discursos, enredos, linguagens, enfim, Mário, amoroso da música, Mário musical, Mário melodioso e harmonioso, denomina, num genial gesto, de "rapsódia" esse seu anti-romance, que remete às gestas medievais, que lembra os trovadores populares, que funda o Brasil, fragmentado e inteiro, moderno, rapsódico. *Macunaíma* caracteriza-se por seu regente como *divertissement*, termo que, na linguagem musical, denota um *potpourri*, um divertimento, um *medley,* uma alegoria, que inclui canções e árias populares, uma composição livre, uma fantasia, que lança mão de melodias populares, como, para apenas citar uns poucos e significativos exemplos, o "Divertimento", de Mozart (1756-1791), o "Divertimento em ré maior", de Haydn (1732-1809), e, em termos brasileiros, o "Divertimento a três", de Radamés Gnatalli (1906-1988). Em carta a Tristão de Ataíde, Mário, "correspondente contumaz", aponta esse caráter de seu romance, "um puro divertimento (foi escrito em férias e como férias)"[33]. Na crônica da vida de nosso autor, consta que foi no sítio do "Tio Pio", que ele compôs sua rapsódia: Lasar Segall imortalizou, em 1930, a cena, com um idílico desenho de Mário (escrevendo ou lendo) numa preguiçosa rede[34]. Aqui, lembra-nos outro romance imperdível, também publicado em 1928 e escrito como jogo, brincadeira, divertimento e que se tornou referência da língua (passa-se durante três séculos com a linguagem de cada século) e da literatura inglesas: *Orlando*, da moderníssima Virginia Woolf (1882-1941). Designando "rapsódia" o seu segundo romance (*Amar, verbo intransitivo* data de 1927), Mário forneceu uma chave de leitura, mesmo se, no "Prefácio interessantíssimo", ele anunciara: "Repugna-me dar a chave de meu livro. Quem/ for como eu tem essa chave"[35]. No belíssimo "procura da poesia", Drummond formulará, no livro *A rosa do povo*, de 1945 (ano da morte de Mário) a fatal pergunta: "Trouxeste a chave?"[36] Sob a regência de Mário de Andrade, buscamos na música a orquestração de sua obra e, neste texto, de seu romance *Macunaíma*, por ele mesmo indiciado como rapsódia.

Segundo Mário, "os Rapsodos cantavam (...)", "os Rapsodos, cantadores ambulantes que acompanhando-se na lira de quatro cordas, louvavam a memória dos deuses, dos heróis, dos feitos nacionais"[37]. Distingue-se o rapsodo do aedo, porque este canta suas próprias composições, enquanto que o rapsodo canta composições alheias; é, como traduziu para mim um sambista carioca, Luiz Jorge, "um intérprete". Rapsodo ele mesmo, Mário de Andrade internaliza, em linguagem poética, uma estrutura musical nesse seu romance ímpar, em que o narrador bota "a boca no mundo cantando na fala impura as frases e os casos de Macunaíma, herói de nossa gente". Destoa esse narrador cantante de Mallarmé (1892-1898), que, utopicamente, visava a *donner un sens plus pur aux mots de la tribu*; a tribos diferentes, utopias diferentes.

No código musical, "rapsódia" (do grego "*rhaptein*", "tirar" e *"ode"*, "canto", etimologicamente, portanto, "tirar de um canto conhecido[38]) designa, desde o século XIX, uma peça livre em sua forma e baseada em melodias folclóricas, com características de "fantasia" sobre determinado estilo ou gênero. Em seu livro, *Os boêmios e sua música na Hungria*, Franz Liszt 1811-1886) explica por que chama *Rapsódias húngaras* uma coleção de 19 peças, datadas de 1851-1886, a partir de melodias ciganas húngaras; graças a ele, o termo "rapsódia" expandiu-se. São célebres as *Rapsódias eslavas*, de Dvorák (1841-1904), a *Rapsódia sobre um tema de Paganini*, para piano e orquestra, de Rachmaninov (1873-1943), que consiste em uma série de variações sobre o tema do 23º. *Capriccio* em lá menor para violino solo, de Paganini (1872-1840), a *Rapsódia para clarineta e orquestra*, de Débussy (1862-1918), e, esta, a mais popular, a *Rhapsody in blue* (1923-1924), de George Gershwin (1898-1937), originalmente para piano e banda de *jazz*, a *Rapsódia brasileira para piano* (1931), de Radamés Gnatelli. No cinema, o termo intitula um lindo filme de Akira Kurosawa, *Rhapsody in August*, de 1991, baseado num romance e que narra a história de uma matriarca japonesa, sobrevivente de Nagasaki, mas não das marcas deixadas pela guerra.

Constituindo "a rapsódia das principais lendas afro-indígenas que compõem o substrato folclórico nacional"[39], *Macunaíma* orquestra uma polifonia, visto que se apresenta sob a rubrica tanto da epopéia quanto da novela, faz o contracanto do estilo clássico no capítulo IX, "Carta pras Icamiabas", com o estilo extremamente moderno dos demais capítulos e, acima de tudo, mistura linguagens de um Brasil mestiço e musical por excelência cultural. Musicalmente falando, a polifonia define-se como o tratamento de partes simultâneas, sendo cada qual independente[40]; por aproximação metafórica, esse termo musical relaciona-se com os textos, sobretudo romances que, como ocorre na música

polifônica, não se reduzem a uma linha única de desenvolvimento, contudo integrando, num todo complexo, várias componentes, dotadas de relativa autonomia. De acordo com Roman Ingarden, a obra literária entende-se como entidade orgânica e humanizada pela articulação dos vários extratos que a integram, o que, ao fim e ao cabo, aponta para a polifonia romanesca[41]. Para Bakhtin, que consagrou, em seu estudo sobre Dostoievsky, a visada polifônica do romance, a polifonia implica

> não um ponto de vistas único, mas vários pontos de vista, inteiros e autônomos, e não são diretamente os materiais, mas os diferentes mundos, consciências e pontos de vista que se associam numa unidade superior, de segundo grau, se assim se pode dizer, que é a do romance polifônico[42].

No romance polifônico, o autor não tem por objeto a totalidade ideal, considerada neutra e igual a si mesma, "mas a discussão de um problema por várias vozes diferentes, o seu plurivocalismo, o seu heterovocalismo fundamental inelutável"[43]. Polifonicamente, *Macunaíma* mapeia, no compasso da poesia, o Brasil, cantando suas lendas e sua história, registrando seus costumes, as falas regionais variadas, com seu ritmo peculiar: interpreta, faz a leitura, poética e musicalmente, da identidade cultural brasileira, sempre em processo, em aberto, identidade que se constitui na argamassa de um misterioso e mítico mosaico. No modelo musical – no caso, a rapsódia –, Mário, o rapsodo moderno, decalca, cunha, vaza e extravasa o ser brasileiro.

Definido por Ungaretti (1888-1970), seu tradutor em italiano, como um homem a quem tudo acontecia "melodiosamente ou atado pela filigrana de uma lenda ou dissolvido numa neblina de fina melancolia", Mário de Andrade, antes de tudo músico e musicólogo, estrutura uma visão panorâmica e sinestésica das diversas artes, onde a música assume o lugar de paradigma absoluto. Se, para Schopenhauer (1788-1860), a música reencarna o universo, a música, segundo Mário, epitoma, gloriosa e gostosamente, todas as artes. Buscar, portanto, a identidade brasileira, passa, necessariamente, pela pauta musical, onde *Macunaíma*, prefácio brasileiríssimo, esplende como a clave de sol de um país tropical.

Latuf Isaias Mucci é Pós-doutor em Letras Clássicas e Vernáculas (USP), doutor em Poética (UFRJ), mestre em Teoria Literária (UFRJ) e em Ciências Sociais (*Université Catholique de Louvain*, Bélgica). Autor dos livros *Ruína & simulacro decadentista*; *Palavras & silêncios*; *Palavra fatal: ao pórtico da semiologia*; *A poética do esteticismo;* ensaios literários e de crítica de arte, publicados em revistas, nacionais e estrangeiras. Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Arte, da UFF. Consultor *ad hoc* do CNPq.

BIBLIOGRAFIA:

ARISTÓTELES. *Poética.* SP: Ars, 1992.

ANDRADE, Mário de. Mestres do passado. In BRITO, Mário da Silva. *História do modernismo brasileiro:* precedentes da Semana de Arte Moderna. 5ª ed. RJ: Civilização Brasileira, 1978.

______. *Poesias completas.* Belo Horizonte: Itatiaia, 1980.

______. *Mário de Andrade e Manuel Bandeira*: correspondência. SP: EDUSP, 2000.

______. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. 25. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1988.

______. *Cartas de Mário de Andrade*. RJ: São José, s.d.

______. *Pequena história da música*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1987.

ANDRADE, Carlos Drummond de. Mário de Andrade desce aos infernos. In: —. *Nova reunião.* 2. ed. RJ: José Olympio, 1985.

BAKHTIN, Roman. *La poétique de Dostoievsky.* Paris: Seuil, 1970.

BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso.* Lisboa: Ed. 70, 1984.

COLI, Jorge e DANTAS, Luiz Carlos da Silva. Sobre *O banquete*. In: ANDRADE, Mário de. *O banquete.* 2. ed. SP: Duas Cidades, 1989.

HORÁCIO. *Arte poética.* Lisboa: Inquérito, s.d.

HUGUES, Rupert. *Music lovers' encyclopedia*. New York: Garden City, 1939.

INGARDEN, Roman. *A obra de arte literária.* Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1973.

MACHEREY, Pierre. *Teoria da produção textual*. Lisboa: Estampa, s.d.

MOISÉS, Massaud. *História da literatura brasileira*: modernismo. SP: Cultrix, v. 5.

______. *Dicionário de termos literários*. SP: Cultrix, 1985.

MUCCI, Latuf Isaias. *A poética do esteticismo.* RJ: UFRJ, 1992.

POUND, Ezra. *ABC da literatura.* SP: Cultrix, s.d.

ROSSETTI, Marta B. (org.). *Coleção Mário de Andrade:* artes plásticas. 2. ed. SP: IEB/USP, 1998.

SOURIAU, Etienne. *La correspondance des arts: éléments d'esthétique comparée.* Paris, Flammarion, 1969.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro.* Petrópolis: Vozes, 1983.

THE HAMLY ILUSTRATED ENCYCLOPEDIA OF MUSIC. London: Hamly, 1990.

NOTAS

[1] ANDRADE, Mário de. Mestres do passado. In BRITO, Mário da Silva. *História do modernismo brasileiro*: antecedentes da Semana de Arte Moderna. 5. ed. RJ: Civilização Brasileira, 1978, p. 298.

[2] ANDRADE, Carlos Drummond de. Mário de Andrade desce aos infernos. In —. *Nova Reunião*. 2. ed. RJ: José Olympio, 1985, p. 218 (grifos nossos).

[3] *Id., ib.*, p. 382. (Grifo nosso)

[4] BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso.* Lisboa: Ed. 70, 1984, p. 230.

[5] Retomo, gostosamente, esse neologismo – no gerúndio que gera ritmo –, engendrado dentro do Instituto de Estudos Brasileiros, da Universidade de São Paulo, que abriga todo o acervo de Mário de Andrade.

[6] MOISÉS, Massaud. *História da literatura brasileira*: modernismo. SP: Cultrix, 1985, v. 5, p. 65.

[7] MACHEREY, Pierre. *Teoria da produção textual.* Lisboa: Estampa, s.d.

[8] MUCCI, Latuf Isaias. *A poética do esteticismo*. RJ: UFRJ, 1993.

[9] ARISTÓTELES. *Poética.* SP: Ars, 1992, p. 17-19.

[10] HORÁCIO. *Arte poética*: (Lisboa: Inquérito, s. d., p. 108-109): "Como a pintura é a poesia; coisas há que de perto/ mais te agradam e outras, se à distância estiveres (...)".

[11] SOURIAU, Etienne. *La correspondance des arts*: éléments d´esthétique comparée. Paris: Flammarion, 1969.

[12] POUND, Ezra. *ABC da literatura.* SP: Cultrix, s.d.

[13] COLI, Jorge e DANTAS, Luiz Carlos da Silva. Sobre *O banquete.* In: ANDRADE, Mário de. *O banquete.* 2. ed. SP: Duas Cidades, 1989, p 9-40.

[14] ANDRADE, Mário de. *Poesias completas.* Belo Horizonte: Itatiaia, 1980, p. 13-32.

[15] *Id., ib.*, p. 31.

[16] *Id., ib.*, p. 20.

[17] *Id., ib.*

[18] *Id., ib.*, p. 22.

[19] TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro.* Petrópolis: Vozes, 1983.

[20] ANDRADE, M. *Poesias completas.* Ed. cit., p. 22.

[21] *Id., ib.*

[22] *Id., ib.*

[23] *Id., ib.*, p. 23.

[24] *Id.*, *ib.*

[25] ANDRADE, Mário de. *A lição do amigo*: cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade. Rio de Janeiro, J. Olympio, 1982, p. IX.

[26] ANDRADE, Mário de. *Mário de Andrade e Manuel Bandeira*: correspondência. SP: EDUSP, 2000.

[27] ANDRADE, M. *Poesias completas*. Ed. cit, p. 30.

[28] *Id.*, *ib.*, p. 31.

[29] ANDRADE, Mário de. *Poesias completas.* Ed. cit., p. 83.

[30] ANDRADE, Mário de. *Macunaíma*: o herói sem nenhum caráter. 25. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1988.

[31] MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários.* SP: Cultrix, 1985, p. 271-173.

[32] *Id.*, *ib.*, p. 29.

[33] ANDRADE, Mário de. *Cartas de Mários de Andrade.* RJ: São José, s.d., p. 30.

[34] Reprodução em ROSSETTI, Marta B. (org.). *Coleção Mário de Andrade*: artes plásticas. 2. ed. SP: IEB/USP, 1998, p. 223.

[35] ANDRADE, Mário de. *Poesias completas*, ed. cit., p. 31.

[36] ANDRADE, Carlos Drummond de. *Nova reunião*, ed. cit., p. 112.

[37] ANDRADE, Mário de. *Pequena história da música*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1987, p. 26 e 28.

[38] THE HAMLY ILLUSRATED ENCYCLOPEDIA OF MUSIC. London: Hamly, 1990, p. 130.

[39] MOISÉS, Massaud. *op. cit.*, 427.

[40] HUGHES, Rupert. *Music lovers' encyclopedia*. New York: Garden City, 1939, p. 658.

[41] INGARDEN, Roman. *A obra de arte literária.* Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1973.

[42] BAKHTIN, Mikail. *La poétique de Dostoievsky*. Paris: Seuil, 1970, p. 45.

[43] *Id.*, *ib.*, p. 342.

Leila Danziger
UFJF

A língua paterna

Todos os Nomes, todos os
Nomes
Incinerados juntos. Tanta
Cinza para abençoar. Tanta
Terra conquistada
Sobre
Os leves, tão leves
Anéis-
Almas.

Chymisch, Paul Celan[1]

Resumo: No ensaio, a artista plástica fala de seu trabalho com os nomes próprios, em que tenta dar corpo aos nomes de desconhecidos mortos durante a 2ª Guerra, todos com o mesmo sobrenome judaico, o seu. Os poemas de Paul Celan são parte do trabalho e recebem tradução visual. Ao compor livros-objetos e gravar sobre jornais, tenta realizar visualmente as operações que o poeta realiza na língua alemã.

Palavras-chave: Poesia, gravura, objetos estéticos, memória, história judaica.

Abstract: On the essay the artist relates her work with names of unknown persons who died during the Second World War, who had her jewish family name. The poems of Paul Celan are visually translated into aesthetic objects.

Keywords: Poetry, etching, aesthetic, objects, memory, jewish history.

Nascida no Rio de Janeiro na década de 1960, herdei de modo curioso a língua alemã. Não como linguagem comunicativa, destinada a criar laços com o cotidiano e familiares, tampouco com o passado, em momentos de festas e

comemorações. Herdei o idioma alemão como uma espécie de monumento – opaco, estanque, supostamente desativado –, sinalizando unicamente perdas que, mesmo estas, permaneceriam infensas à rememoração.

"Não vejo diferença de princípio entre um aperto de mão e um poema" [2], escreveu Paul Celan em "Carta a Hans Bender". Poemas são encontros. "Poemas são também presentes – presentes aos atentos. Presentes que levam consigo um destino."[3] Sem exageros, posso dizer que a poesia de Paul Celan reativou esse *monumento sonoro* – a língua alemã –, misto de familiaridade e profunda estranheza, reabilitando-me lentamente, de modo crítico, à língua paterna. Simultaneamente, orientou a busca de realidade – o atrito do mundo – sem o qual o trabalho em artes plásticas fecha-se em purismos ou perde-se em virtualidades.

Em "Discurso de Bremen", Celan evoca sua paisagem de origem, o lugar natal dos contos hassídicos, trazidos para o idioma alemão – sob inspiração da visada romântica – por Martin Buber. Originário da *Mitteleuropa* como Kafka e Canetti, Celan nunca foi cidadão alemão. Mesmo a política de extermínio e a violência manifesta na linguagem administrativa do Terceiro Reich (repleta de perífrases e eufemismos) foram incapazes de fazê-lo abandonar a língua materna. Reconhecendo o caráter degradado da língua alemã e negando-se simplesmente a não mais pronunciá-la, como foi o caso do filósofo Vladimir Jankélévitch, Celan afirma o esforço daquele que "vai à língua com seu ser ferido de realidade e em busca de realidade."[4] A complexa adesão à língua alemã é afirmada de modo radical:

> Alcançável, próximo e não-perdido permaneceu em meio às perdas este único: a língua. Ela, a língua, permaneceu não-perdida, sim, apesar de tudo. Mas ela teve de atravessar as suas próprias ausências de resposta, atravessar um emudecer, atravessar os milhares de terrores e o discurso que traz a morte. Ela atravessou e não deu nenhuma palavra para aquilo que ocorreu; mas atravessou este ocorrido. Atravessou e pôde novamente sair "enriquecida" por tudo aquilo.[5]

Comecei a ler Celan em traduções francesas, tentando confrontar-me ao texto em alemão, procurando suas vias de acesso, como os pronomes pessoais *Ich /Du* e os inúmeros nomes próprios: Marianne, Sulamith, Ruth, Brest, Bretagne, Mandelstam. Estes efetivamente rompiam a opacidade do poema em alemão, possibilitando a sentença de Vilém Flusser: "O nome próprio, incrustado dentro do verso como um diamante dentro do minério, cintila."

O pensamento de Flusser estabelece continuidade com a filosofia da linguagem de Walter Benjamin, para quem a essência da linguagem é o nome próprio – "ponto em que a linguagem humana atinge a mais íntima participação na infinitude divina da palavra pura e simples, o ponto em que não pode tornar-se palavra finita nem conhecimento".[6] O nome, fechando-se ao caráter instrumental, não comunicando nada além de si mesmo, é a dimensão criadora da linguagem. Também Flusser afirma em "A Dúvida":

> Os nomes próprios são tirados do caos do vir-a-ser para serem postos para cá (hergestellt), isto é, para serem postos para dentro do intelecto. Tirar para por para cá se chama, em grego, *poiein*. Aquele que tira para propor, aquele que "produz", portanto, é o *poietés*. A atividade do chamar, a atividade que resulta em nomes próprios, é portanto, a atividade da intuição poética. (...) Os nomes próprios são produto da poesia.[7]

O apelo ao nome é constante na poesia de Celan. Em "Conversa na Montanha" – cena crepuscular em que "o sol, e não apenas ele, tinha se posto"[8] –, o judeu atravessa a paisagem possuindo apenas um bordão e "seu nome, o indizível" ("sein Name, der unaussprechliche"). Mas até mesmo seu estranho nome de judeu – bem único, marca de alteridade – está condenado – como todo o universo ao qual pertence – ao desaparecimento, ou em termos mais exatos, ao extermínio.

"Chymisch", poema do livro *Die Niemandsrose*, tem início com a evocação de um sacrifício – "Silêncio, como ouro cozido,/ em mãos/ carbonizadas" – e prossegue pela queima de nomes. "Todos os Nomes, todos os/ Nomes/ Incinerados juntos. Tanta/ Cinza para abençoar. Tanta/ Terra conquistada/ Sobre/ Os leves, tão leves/ Anéis-/Almas."

Este, entre tantos outros poemas de Celan, adquiriram ainda mais sentido quando encontrei, em 1994, o *Livro da Memória da Comunidade Judaico-alemã*, a listagem dos judeus alemães assassinados nos *Lager*. Encontrar meu nome de família impresso dezenas de vezes fez com que o percebesse de modo particular. Deu-lhe peso, densidade e um particular senso de responsabilidade.

Aos poucos comecei a conviver com estes nomes, lê-los, relê-los de modo a dar-lhes inicialmente vida na memória, repeti-los como uma espécie de litania. A quase total ausência de nomes considerados tipicamente judaicos parece testemunhar a certeza tranqüila na cidadania alemã, adquirida ao cabo de um longo processo.

Quis dar materialidade aos nomes, resgatá-los da morte anônima, serial, desumana, expressa pela repetição da palavra "verschollen" (desaparecido), destino da maioria dos deportados. *Desaparecido* significa assassinado, carbonizado, transformado em fumaça, disperso no ar: "Ninguém nos molda de novo da terra e do barro,/ ninguém evoca nosso pó./ Ninguém./ Louvado sejas, Ninguém".[9]

As gravuras e livros-objetos que integram a série *Nomes próprios* buscam conceder nova materialidade aos nomes das vítimas, reinscrevê-los no tempo e no espaço, dar-lhes aquilo que perderam: corpo. Mas a única corporeidade possível a estes que foram um dia plenos de vida e densidade é a forma da ausência. O trabalho instala-se justamente na tentativa de fazer pulsar a ausência, potencializá-la, atestar a atualidade dos nomes nos quais se inscreve o trágico desfecho do amálgama judaico-alemão, produto ainda do universalismo e tolerância iluministas.

No texto "Proust et les noms", Roland Barthes afirma que

> o nome próprio é um signo, e não um simples indício que designaria sem significar (...). Como o signo, o nome próprio se oferece a um deciframento: ele é ao mesmo tempo um "meio" (no sentido biológico do termo), no qual é preciso mergulhar, banhando-se indefinidamente em todos os devaneios que ele traz, e um objeto precioso, comprimido, embalsamado, que é preciso abrir como uma flor.[10]

Recusado o lirismo da citação de Barthes, terrivelmente deslocado em relação aos nomes dos judeus assassinados, ainda podemos aceitar a sugestão de neles imergir como num "meio", mergulhando-se assim em camadas de história – a densidade que faz pulsar esses corpos de ausências: os nomes dos deportados.

Nas cinco colunas que organizam as milhares de páginas do *Livro da Memória da Comunidade Judaico-alemã* pulsa o final de uma era da história européia. Como explica Hannah Arendt, "um dos aspectos mais fascinantes da história judaica é o fato de que os judeus tomaram parte ativa na história européia precisamente porque eram um elemento inter-europeu e não nacional, em um mundo onde só as nações existiam ou estavam a ponto de nascer."[11] Também no verbete "juif" da *Encyclopédie* de Diderot e D'Alembert, os judeus figuram como elemento de ligação e equilíbrio entre as nações.

Trabalhar com meu próprio sobrenome – os 76 Danziger encontrados nas páginas 241 e 242 do *Livro da Memória* – significa questionar a força de atração, o poder latente da ausência. Como dar materialidade ao que lentamente e em

segredo escava concavidades? Ausências constitutivas, organizadoras, operantes. Ao contrário de países europeus, onde possuir sobrenome estrangeiro pulsa, significa, e claro, segrega, em nosso país podemos nos chamar como quisermos. Sobrenomes de origem não lusitana conferem certo prestígio abstrato, mas não chegam propriamente a significar. O que aconteceu com os nomes dos índios e dos negros trazidos como escravos? Foram apagados pelo batismo, desapareceram sob o nome dos senhores de engenho. Nomes não nos aprisionam, tampouco nos liberam. Na verdade, levitamos num tecido histórico frágil e incipiente, que nos deixa vulneráveis à construção de identidades oficiais e postiças.

Trabalhar com meu próprio sobrenome significa um esforço de sentido em meio ao que se apresenta, ilusoriamente, como "liberdade absoluta". Nunca é demais relembrar Adorno: "(...) a liberdade absoluta na arte, sempre liberdade em um particular, funciona em contradição com o estado perene de não-liberdade no todo."[12] Aparentemente podemos tanto realizar qualquer coisa no campo da arte, quanto possuir toda e qualquer identidade, absorvida na grande geléia geral brasileira. Mas o que é capaz de gerar sentido?

Considero os nomes próprios densos núcleos de sentido. Em sua soberania; os nomes resistem à manipulação, recusam a tornar-se coisas, os nomes são como rostos: (...) "os nomes de pessoas, cuja "afirmação" significa um rosto – os nomes próprios no meio de todos esses nomes e lugares comuns – não resistem à dissolução do sentido e não nos ajudam a falar?"[13]

Para Emmanuel Lévinas, o rosto é inviolável. Os olhos, inteiramente desprotegidos, são a parte mais nua do corpo humano, oferecem contudo resistência absoluta à posse, resistência absoluta onde se inscreve a tentação do assassinato: a tentação de uma negação absoluta. "Essa tentação do assassinato e essa impossibilidade do assassinato constituem a própria visão do rosto." Ver um rosto significa ouvir de imediato: "Não matarás."[14]

A lista de nomes com os *76 Danziger* surgiu como num encontro marcado – imediato apelo ao testemunho. O trabalho é permeado pelo desejo de refletir a própria estrutura da memória: instável, formada por sedimentos, surpreendida por falhas, irrupções abruptas e obscuridades. De cada um dos nomes foram feitas, em fotogravura, matrizes de metal. Os nomes são acompanhados das sumárias informações presentes na lista: a cidade e a data de nascimento, a data da morte (ou, como na maior parte dos casos, a menção desaparecido) e o campo de concentração onde foram assassinados. As matrizes foram impressas em papel impregnado por óleo de linhaça e grafite. As gravuras expostas

formam uma superfície compacta de 400 x 220 cm. Nem pedra nem bronze, os nomes ganham corpo em camadas de papel, material particularmente sensível à passagem do tempo.[15]

Transformada em *work in progress*, à série *Nomes próprios* acrescentaram-se livros que, despojados de função explicitamente comunicativa, enfatizam o aspecto sensível dos materiais. Cada um destes livros-objetos parte de um documento (texto, artigo de jornal e fotografia) e pretende conferir-lhe – pela gravura, dentre outras operações – nova materialidade. A necessidade de reverter o caráter volátil que as imagens adquirem nos meios de comunicação de massa é o que me faz acentuar os dois pólos do trabalho em gravura: por um lado a elaboração da matriz e por outro a de suportes sensíveis à recepção da imagem gravada. De caráter interminável, os livros parecem sempre à espera de mais um gesto de acréscimo ou subtração. Entregues ao contato e ao manuseio, são organismos vivos, desejosos de tempo e transformações. Construindo-se em camadas, parecem dotados de poder de absorção, voltando-se sobre si mesmos. Alimentam-se, não obstante, de mundo e de história, conjugam interior e exterior, público e privado, pessoal e coletivo.

A expansão dos livros continuou nas mesas de madeira, que de meros suportes passaram a ser investidas como obras. Como se um poderoso processo de erosão tivesse decomposto os livros que não existem apenas *sobre* as mesas e, sim, delas se apoderando e interferindo em sua estrutura. A poética de Celan no horizonte: "Na longa mesa do tempo/ embebedam-se os cântaros de Deus/ Eles esvaziam os olhos de quem vê e os olhos de quem não."[16]

Convivo com a poesia de Paul Celan desde 1987. Se o idioma pouco a pouco perdeu a opacidade, a poesia, claro, resiste a entregar-se. Tenho seguido o conselho dado pelo poeta a Israel Chalfen, quando este pediu-lhe que interpretasse um poema: "Leia! Continuamente apenas leia, a compreensão vem por si mesma."[17]. Também respeito imensamente Gadamer, ao advertir sobre os perigos de interpretações exaustivas. Uma interpretação é correta apenas quando termina por se apagar, sendo completamente integrada a uma nova experiência do poema. À pergunta – "O que deve saber o leitor de Celan?" – responde o filósofo: ele deve saber tanto quanto possa suportar. Deve saber o que seu ouvido poético seja capaz de ouvir sem ensurdecer. Freqüentemente será bem pouco, mas será melhor que se souber em excesso.[18]

Celan foi a associação imediata face aos acontecimentos do mês de setembro.[19] "Oh quand refleuriront oh roses vos septembres?" A frase, presente

no poema "Huhediblu" está mesmo em francês no original alemão. "Huhediblu" é escrito numa linguagem desarticulada, fraturada em pequenas unidades, sílabas que se tornam independentes das palavras e se reorganizam em configurações surpreendentes. Na desarticulação desconcertante que domina o poema, o verso em francês surpreende ao fim e ao cabo por sua integridade.

Fiz um grande carimbo deste verso e marquei jornais de setembro, outubro, novembro... Jornais apagados, literalmente "descascados" com fita adesiva, esvaziados de sua função comunicativa. Jornal, ou melhor, *journal*, espécie de diário, mas de caráter público, sem revelações de ordem íntima, apenas estruturado pelas marcas das informações suprimidas e a pergunta do poeta: florescerá ainda a capacidade mesma de florescer? – pois em "Olho do tempo"[20] são os mortos que brotam e florescem.

Ao longo de um ano passado na Alemanha, conservei certa quantidade de jornais que vão sendo aqui desfeitos, metodicamente apagados. Nesta operação, a integridade da página é mantida e o que permanece é uma pele fina e transparente, uma matéria frágil, fugaz, sensível à ação da luz, desafiadoramente mundana. A informação persiste no avesso do jornal, murmúrios de um mundo midiático que pretende refazer-se a cada dia. Substituo a linguagem da informação pela dicção balbuciante do poeta que em "Tübingen, Janeiro", poema-referência aos anos de isolamento de Hölderlin, sugere que a língua da atualidade seria um contínuo gaguejar. "Viesse/ viesse uma pessoa/ viesse uma pessoa ao mundo, hoje, com/ a barba de luz dos/ patriarcas: ela poderia/ falasse ela deste /tempo, ela/ poderia/ apenas gaguejar e gaguejar/ continuamente/ Pallaksch. Pallaksch."

Nur lallen und lallen (apenas gaguejar e gaguejar) soa como o aprendizado da fala pela criança. Desde o início impressionou-me em Celan certa sintaxe balbuciante, ciranda, "ritournelle": *Krauseminze*, *Minze*, *krause*; *Mandelbaum/ Trandelmaum.* Como linguagem da dor – fragmentada e afásica – creio que Celan recupera algo do "som vivo" da língua alemã. Pois não era justamente este "som vivo" que Gerschon Scholen tanto admirava na tradução alemã da Bíblia, trabalho realizado ao longo de décadas por Martin Buber? Quando a tradução teve início *havia* um judaísmo alemão e a língua alemã traduzida por Buber era marcada pela vivacidade. Ao ser concluído, o trabalho perdera seu significado maior, o de ser um presente do judaísmo alemão aos alemães, Tornara-se inversamente "o epitáfio de um relacionamento que extinguiu-se em horror indescritível."[21] Em texto da década de 1960, Gerschon Scholem finaliza a saudação à tradução de Buber com a constatação:

> Os judeus para quem os senhores traduziram não mais existem. Seus filhos, que escaparam deste horror, não mais lerão o alemão. (...) Para muitos de nós, o som vivo que os senhores procuravam evocar na língua alemã desvaneceu-se, surgirá alguém para recuperá-lo?[22]

Ao continuar a escrever poesia na língua marcada *pelas milhares de trevas de discursos que trazem a morte* ("die tausend Finsternisse todbringenderRede"), Celan restitui-lhe certa humanidade e a devolve – "enriquecida", em toda a complexidade do termo – aos judeus e aos alemães, sejam eles europeus, turcos, africanos, ou ainda todos aqueles que audaciosamente reivindicam a língua alemã para si mesmos.

Em um poema de *Atemwende*, Celan fala de "nossos nomes" modelados de miolo de pão: "De suas migalhas/ você modela de novo nossos nomes" ("Aus seiner Krume/ knetest du neu unsre Namen,)[23]. Fascinante neste poema, dentre outros aspectos, é a materialidade e a plasticidade do Nome. Se é inevitável, lembra Gadamer, a associação com a passagem do Gênesis, sem contar ressonâncias com o misticismo judaico[24], cabe ressaltar que os nomes são feitos, não de barro, mas de pão, já produto do trabalho humano. No poema, a tarefa de nomear constitui-se numa operação material e concreta. Trata-se aqui do nome próprio, aquilo que nos é concedido ao nascer, mas que deverá ser construído ao longo da vida, *in-formado*, modelado e remodelado, numa tarefa certamente infindável. Num projeto mais amplo, gostaria justamente de dar *forma*, de realizar no Real estético as operações impossíveis que as imagens poéticas de Celan verbalmente constroem.

Leila Danzinger é artista plástica, professora da UFJF e doutora em História da Cultura pela PUC-Rio.

NOTAS

[1] *Alle die Namen, alle die mit-/ Verbrannten/Namen. Soviel/ Zu segnende Asche. Soviel/ Gewonnenes Land/ Über/ Den leichten, so leichten/ Seelen-/ Ringen.* Celan, Paul. Chymisch in: "Die Niemandsrose": Ausgewählte Gedichte, Frankfurt: Suhrkamp, p.80. Sempre que possível, utilizei as traduções de Paul Celan realizadas por Vera Lins ("Conversa na Montanha", Revista *Inimigo Rumor* nº 8, Rio de Janeiro, 2000, pp. 66-68.), Cláudia Cavalcanti ("Cristal", SP: Iluminuras, 1999) e Márcio Seligmann-Silva ("A história como trauma" in *Catástrofe e Representação*, Seligmann.-Silva e Nestrovski (orgs.). SP: Escuta, 2000, pp. 73-98.). Precisei contudo fazer traduções dos poemas de Celan cujas versões para o português desconheço, ressaltando contudo que não sou tradutora.

[2] CELAN, Paul. "Carta a Hans Bender", in *Cristal*, seleção e tradução de Cláudia Cavalcanti, SP: Iluminuras, 1999, p. 166.

[3] *Idem*, p. 166.

[4] CELAN, Paul. "Bremens Rede" in: *Ausgewählte Gedichte*, Frankfurt: Suhrkamp, p. 129.

[5] CELAN, Paul. "Bremens Rede", tradução de Marcio Seligmann-Silva, in *Catástrofe e Representação*, SP: Escuta, 2000, pp. 94-95.

[6] BENJAMIN, Walter. "Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem humana" in: *Sobre arte, técnica, linguagem e política*, Lisboa: Relógio d'Água, 1992, p. 187.

[7] FLUSSER, Vilém. *A Dúvida*. RJ: Relume-Dumará, 1999, p. 65.

[8] CELAN, Paul. "Conversa na montanha", tradução de Vera Lins. *Revista Inimigo Rumor* nº 8, Rio de Janeiro, 2000, p. 66.

[9] CELAN, Paul. "Salmo" in: *Cristal*, seleção e trad. Cláudia Cavalcanti. *op. cit.* p. 95.

[10] BARTHES, Roland. *Le degré zero de l'écriture*. Paris: Ed. du Seuil, p. 125.

[11] ARENDT, Hannah. *Les origines du Totalitarisme – Sur l'antisemitisme*. Paris: Ed. du Seuil, p. 62.

[12] *"Denn die absolute Freiheit in der Kunst, stets noch einem Partikularen, gerät in Widerspruch zum perennierenden Stande von Unfreiheit im Ganzen."* Adorno, Theodor. *Ästhetische Theorie*, Frankfurt: Suhrkamp, 2000, p. 9.

[13] LÉVINAS, Emmanuel. *Noms propres*. Paris: Fata Morgana, 1976. p. 9.

[14] LÉVINAS, Emmanuel. *Difficile liberté*. Paris: Albin Michel, 1976, p. 21.

[15] Limitei a série de gravuras em três edições, que possuem contudo diferenças.

[16] *Die Krüge*. Tradução Cláudia Cavalcanti. *op. cit.* p. 41.

[17] CHALFEN, Israel. *Paul Celan. Eine Biographie seiner Jugend*. Frankfurt: Suhrkamp, 1983, p. 7.

[18] GADAMER, Hans-Georg. *Qui suis-je Qui est-tu? Commentaire de Cristaux de Souffle de Paul Celan*. Paris: Actes Sud, 1987, postface.

[19] Refiro-me aos atentados do 11 de setembro de 2001.

[20] "(...) es wird warm in der Welt/ und die Toten/ knospen und blühen." Celan, Paul., in *De seuil en seuil/ Von Schelle zu Schwelle*. Paris: Christian Bourgois Ed., p. 88.

[21] SCHOLEM, Gerschon. *O Golem, Benjamin, Buber e outros justos. Judaica I*. SP: Ed. Perspectiva, 1994, p. 45.

[22] I*dem*, p. 45

[23] "Von ungeträumten geätzt", Celan, Paul. In: *Gadamer. op. cit.* p. 24.

[24] *Idem*, p. 26.

Marcelo Jacques de Moraes
UFRJ/CNPq

Denis Diderot: imagem, alteridade e valor

On doit exiger de moi que je cherche la vérité, mais non que je la trouve.

Denis Diderot

Resumo: Para Diderot, pensar a realidade implica o esforço permanente de traduzir a experiência fragmentária que dela se tem numa rede acabada de linguagem, seja ela verbal ou plástica. Não se pode ler o mundo sem, a cada vez, totalizá-lo, sem dar-lhe uma inflexão lógica – sem nele inferir valores.
Este trabalho aborda a questão sob o prisma do filósofo, destacando o modo como sua obra permite pensar a atividade artística em geral, e a pintura em particular, como produção e, ao mesmo tempo, questionamento incessante de valores.

Palavras-chave: Diderot, imagem, estética

Abstract: For Diderot, conceiving reality presupposes a permanent effort in order to translate one's fragmentary experience into an achieved language system, be it verbal or plastic. It is not possible to read the world without giving it a logical inflection – without inferring values from it. This article approaches this issue from the philosopher's perspective, accentuating the way his work permits one to consider the artistic activity in general, and painting in particular, as a production, and at the same time, as an unceasingly manner of questioning values.

Keywords: Diderot, image, esthetics

Em um mundo que pretende ver na sucessão de imagens que permanentemente o assombram a via fundamental de acesso a seu sentido, numa contemplação muda que tende a uniformizar as consciências, parece-me cada vez mais importante tentar redescobrir possibilidades de "des-

idealizar" essas imagens, de "des-fundamentalizá-las" e restituir-lhes sua real dimensão, isto é, a de simples elos num encadeamento infinito de formas-sentido, cuja historicidade o mundo da arte, pelo menos desde o século XVIII, põe em evidência de um modo particular. Não é outra a razão pela qual retomarei aqui alguns aspectos da reflexão estética de Denis Diderot, para quem a representação estética jamais se afigura sem induzir o espectador à produção de uma reflexão crítica sobre o mundo que ela evoca. E sem despertar a consciência de que aquilo que parece constituir a própria natureza das coisas, seu princípio intemporal, não passa de contingência historicamente – senão, numa visão mais cética, casualmente – produzida.

Para o pensamento ocidental, o século XVIII foi fundamentalmente um século de crise. A conquista do espaço empreendida desde o Renascimento com as grandes navegações já obrigara a consciência européia a deparar-se com a alteridade, com a diferença, levando-a a pôr em questão as certezas em relação à sua própria hegemonia cultural e intelectual. Mas foi com a aceleração das transformações operadas no quotidiano em função do progresso técnico, aliada ao desenvolvimento dos transportes e da difusão de informações, que se disseminou de maneira mais ampla e se calcificou essa crise de valores nas várias esferas da sociedade. O que se queria conceber como mundo real e como valores universais tornava-se cada vez mais nebuloso, exigindo que se relativizasse todo e qualquer ponto de vista, todo e qualquer modo de olhar. O homem ocidental se dava, pois, conta de sua historicidade, do fato de que o processo de construção de sentidos do mundo – e, portanto, de produção de valores – era histórico e se encontrava permanentemente em aberto.

A esse descentramento do pensamento correspondeu, como se sabe, um abalo do absolutismo, do poder político e do poder religioso, os quais, num mundo cosmopolita, já não mais controlavam opiniões e consciências. Começava, assim, a se firmar o sujeito autônomo moderno, este sujeito monádico e pretensamente esclarecido que pretendia recusar todo e qualquer conhecimento que não tivesse obtido por si próprio, que se queria sem mestres, que aspirava a excluir-se da ordem social vigente para nela mais vigorosamente intervir. Não é simples acaso que, em 1783, Kant tenha definido a *Aufklärung* que marcou seu século – o Esclarecimento ou, como nos habituamos a dizer, o Iluminismo – como a maioridade do homem:

> Esclarecimento é a saída do homem de sua auto-imposta menoridade. A menoridade é a incapacidade de fazer uso de seu entendimento

> sem a direção de um outro. (...) Tenha coragem de fazer uso de seu próprio entendimento, tal é o lema do Esclarecimento.[1]

É nesse contexto histórico que se pode pensar a emancipação, ou melhor, a insubordinação crescente do ato estético em relação aos domínios político, filosófico e moral, insubordinação que nos acostumamos a chamar, sobretudo a partir do romantismo alemão, de autonomia estética. Marc Jimenez sintetiza a questão nos seguintes termos:

> A conquista da autonomia estética se inscreve no movimento de liberação em relação à ordem antiga. Essa tendência [é] tão irresistível quanto a que conduz ao capitalismo burguês, ao liberalismo e à constituição de um espaço público aberto à *crítica*.[2]

Diante dessa crise dos fundamentos filosóficos e espirituais, um dos aspectos mais importantes do Iluminismo do século XVIII foi o de tentar sistematizar e propagar a perspectiva crítica do conhecimento em meio ao processo cada vez mais dispersivo e cada vez mais sôfrego de assimilação da infinitude heterogênea do mundo. Tal voracidade pode ser ilustrada pela proliferação de imagens no processo de apropriação do mundo: pinta-se, desenha-se e grava-se na ambição de catalogar todo o universo visível. Trabalho de artesão e não de artista, como se vai dizer, porque mecânico, desprovido de pensamento, de consciência estética. Essa imagem que quer servir de mediação entre o homem e o mundo (e não mais de ligação entre o homem e o sagrado, como a arte medieval, ou de suporte político para uma aristocracia palacial, como a arte da corte) – e que visa, portanto, ao conhecimento – busca o genérico, o modelo ideal, e descarta o detalhe específico, individual, que ela pensa como desvio. Assim escreve André Félibien, secretário da Academia de arquitetura na corte de Luís XIV, no final do século XVII: "a natureza é normalmente defeituosa nos objetos particulares, na formação dos quais se desvia por alguns acidentes contra sua intenção, que é sempre a de fazer uma obra perfeita".[3]

Mas a reflexão crítica dos iluministas acabou por colocar em dúvida essa idéia tão cara ao pensamento clássico de uma natureza equilibrada, modelar, perfectível por sua própria vocação. Dúvida que Jean Starobinski, emprestando sua voz ao homem do século XVIII, formula nos seguintes termos: "E se não houvesse abstrato da natureza? Se a natureza fosse o concreto e nada além do concreto?"

E Starobinski conclui:

> Desde então não é o tipo ideal que será a testemunha da intenção criadora da natureza, é o indivíduo (...). A natureza não é mais concebida como uma intenção que visa a estabilizar "formas centrais"; ela aparece como um dinamismo que tem o poder de criar todos os possíveis, todos os elos da grande cadeia dos seres, através do desenrolar de um tempo infinito. A natureza quer criar diferenças e nuanças individuais, não tipos específicos. A vida é o desdobramento de um poder de diferenciação, a resultante sempre nova de um feixe de determinismos. Não há Criador superior à potência criadora da Natureza.[4]

Face a uma tradição que queria ver na natureza a tendência à regularidade e à perfeição, Diderot se destacará, portanto, por contrapor seu poder de variação, de divergência, de fermentação, de individuação. A idéia de natureza, a necessidade do recolhimento à Rousseau podem – devem –, pois, ser pensadas mais como a possibilidade de fortalecer uma oposição aos valores da cultura, ao saber constituído e compartilhado pelos contemporâneos, do que como algo da ordem de uma nostalgia em relação a uma suposta harmonia de uma sociedade primitiva etc.[5] É, por exemplo, justamente após referir-se, em seu *Salon de 1767*, à apreciação equivocada da obra de um artista pelo público e, em outras circunstâncias, por ele mesmo que Diderot invoca a nostalgia da solidão do campo:

> A todo momento incorro no erro, pois a língua não me fornece a expressão da verdade. Abandono uma tese por falta de palavras que restituam minhas razões; tenho no fundo do meu coração uma coisa e digo outra. Eis a vantagem do homem retirado na solidão, ele fala consigo, interroga-se, escuta-se e escuta-se em silêncio, sua sensação secreta desenvolve-se pouco a pouco, e ele encontra as verdadeiras vozes que abrem os olhos dos outros e que os arrastam. *O rus, quando te aspiciam!* [*Querido campo, quando poderei rever-te!*][6]

Ou seja, parece haver uma incompatibilidade de princípio entre o vocabulário cristalizado da cultura e a experiência subjetiva que é deflagrada pela experiência estética – e que pouco a pouco, na perspectiva de Diderot, passará a se confundir com ela. De fato, o retiro do filósofo encontra seu sentido pleno na possibilidade de encontrar uma linguagem que lhe pertença, que seja por ele urdida – lembremo-nos da "busca da maioridade" de Kant –, para então retornar ao mundo social e "abrir os olhos dos outros" – e nele, talvez, instituir uma nova sintaxe.

A sistematização e a disseminação dessas idéias significava, pois, entre outras coisas, dar a um público profano emergente o poder até então reservado a uma casta: a capacidade de crítica, de julgamento (em grego, ambos os termos têm a mesma raiz: *krinein*). É curioso, aliás, lembrar como o termo crítica aparece constantemente em títulos de obras no século XVIII. Alguns exemplos: *Reflexões sobre a crítica*, *Dissertação crítica sobre a Ilíada*, *Dicionário histórico e crítico* e *Reflexões críticas sobre a poesia e a pintura*. Como diz Jimenez, a partir de então, "o indivíduo é dotado de uma faculdade de distinguir, de julgar, em outras palavras de 'criticar', e essa faculdade crítica é o sinal de sua autonomia recentemente adquirida".[7]

É, aliás, associado a essa tendência crítica que o conceito de gênio será apresentado na *Encyclopédie* como um dom natural, que, no caso específico das artes plásticas, o ensino acadêmico, por definição prescritivo, só podia inibir. Como o demonstra a seguinte passagem do verbete *génie* (1757), em que "gosto" e "gênio" são postos em oposição:

> O gosto se encontra com freqüência separado do *gênio*. O *gênio* é um puro dom da natureza; o que ele produz é obra de um momento; o gosto é obra do estudo e do tempo; está ligado ao conhecimento de uma profusão de regras ou estabelecidas ou supostas; ele faz com que se produzam belezas que são apenas de convenção. Para que uma coisa seja bela de acordo com as regras do gosto, é preciso que seja elegante, acabada, trabalhada sem o parecer: para ser de *gênio*, é preciso por vezes que seja negligenciada: que tenha a aparência irregular, escarpada, selvagem.[8]

Ou esta passagem de uma obra mais tardia como *Pensées détachées sur la peinture, la sculpture et la poésie* (1776):

> Peço perdão a Ariosto; mas é uma critica viciosa deduzir regras exclusivas das obras mais perfeitas, como se os meios de agradar não fossem infinitos. Não há quase nenhuma dessas regras que o gênio não possa infringir com sucesso. É verdade que a tropa dos escravos, ao mesmo tempo em que admiram, gritam sacrilégio. As regras fizeram da arte uma rotina; e não sei se elas não foram mais nocivas do que úteis. Entendamo-nos: elas serviram ao homem comum; elas prejudicaram o homem de gênio.[9]

Ou seja, ainda que a concepção de gênio de Diderot se transforme ao longo de suas obras – da afirmação radical do caráter passional do gênio do

verbete da *Encyclopédie* o filósofo evoluirá para a total desconfiança quanto à paixão do *Paradoxe sur le comédien* (cuja última versão é de 1774)[10] – algo se mantém constante: a perspectiva crítica em relação ao senso comum, a qual, no limite, põe em questão o poder institucional e político que perpetua a transmissão tradicional de valores – papel que, na França do século XVIII, no campo das artes plásticas, é exercido pela Academia de pintura e escultura. Nesse sentido, o que se quer então conceber como natureza, e que o gênio deveria restituir, jamais é da ordem do preexistente, pois o que preexiste é sempre o mundo histórico, o mundo da cultura, que o gosto, por sua vez, encarna. Imitar a natureza não significa, pois, reproduzi-la mas dirigir ao mundo histórico, justamente, um novo olhar, disseminando – por que não? – um novo gosto possível. Daí parecer-me possível inferir em Diderot a consciência moderna – de que Baudelaire seria o grande disseminador quase um século mais tarde – que concebe o artista como uma espécie de testemunha de seu presente ou, mais do que isso, como aquele que produz um olhar sobre esse presente, um olhar que ao mesmo tempo o afirma e dele destoa. Cito dois exemplos. O primeiro é uma exortação aos jovens pintores para que deixem de ir imitar as obras dos artistas no Louvre para alcançar o espaço público e observar a história em movimento:

> Meus amigos, há quanto tempo desenhais? Dois anos. Pois bem! É mais que suficiente. Abandonai essa oficina de *maneira*. Ide ao Chartreux [de la rue d'Enfer, atrás do Luxembourg, cujo claustro conservava ainda a célebre série da Vida de São Bruno, de Le Sueur (N. do T.)], e vereis a verdadeira atitude da piedade e da compunção. Hoje é véspera da grande festa: ide à paróquia, perambulai por entre os confessionários, e vereis a verdadeira atitude do recolhimento e do arrependimento. Amanhã, ide à taberna e vereis a verdadeira ação do homem enfurecido. Buscai as cenas públicas; sede observadores nas ruas, nos jardins, nos mercados nas casas, e obtereis idéias precisas sobre o movimento real das ações e da vida.[11]

O segundo exemplo ilustra a consciência de Diderot de que todo modelo ideal que se deduz da obra dos grandes artistas é antes de mais nada uma construção histórica de uma natureza que jamais pode ser tomada como una ou universal. Ou seja, tal modelo ideal é antes de tudo um modelo mental, que não existe naturalmente, nem num pretenso mundo das idéias;

> ... o homem o vai moldando com o tempo, numa marcha lenta e pusilânime, por meio de um longo e penoso tateamento, de uma noção

> surda, secreta de analogia, adquirida por meio de uma infinidade de observações sucessivas que a memória apaga e cujo efeito permanece (...), afastando-se incessantemente do retrato, da linha falsa, para elevar-se ao verdadeiro modelo ideal da beleza, à linha verdadeira; linha verdadeira, modelo ideal da beleza que não existiu em nenhuma outra parte a não ser na cabeça dos Agasias, dos Rafaéis, dos Poussins, dos Pugets, dos Pigalles, dos Falconnets; (...) modelo ideal da beleza, linha verdadeira que esses grandes mestres não podem inspirar a seus discípulos tão rigorosamente quanto a concebem; (...) modelo ideal da beleza, linha verdadeira não tradicional que quase se desvanece com o homem de gênio, que forma durante certo tempo o espírito, o caráter, o gosto das obras de um povo, de um século, de uma escola; modelo ideal da beleza, linha verdadeira de que o homem terá a noção mais correta de acordo com o clima, o governo, as leis, as circunstâncias que o terão visto nascer; modelo ideal da beleza, linha verdadeira que se corrompe, que se perde, e que talvez só fosse perfeitamente reencontrada num povo com o retorno ao estado de barbárie; pois essa a é única condição para que os homens convencidos de sua ignorância possam decidir-se pela lentidão do tateamento; os outros permanecem medíocres precisamente porque nascem, por assim dizer, sábios. Servis, e quase estúpidos imitadores daqueles que os precederam, estudam a natureza como perfeita, e não como perfectível.[12]

Assim, para Diderot, o mundo da arte põe em cena um mundo perfectível do ponto de vista propriamente humano – e não no da natureza –, mundo em que aquilo que é representado – inclusive a própria natureza – se mostra necessariamente como histórico, historicizado. Um mundo dos possíveis, com vocação para a alteridade.[13] E é justamente por essa distância crítica constante a um mundo que não vai cessar de recusar que esse mundo da arte jamais consumará plenamente sua autonomia, mantendo acesa, até hoje, como bem o sabemos, a polêmica sobre as relações mais ou menos excludentes entre obra de arte e realidade histórica.

Essa tensão entre arte e realidade, que, é preciso dizê-lo, só começou a ser posta como uma questão propriamente teórica a partir da construção de um campo estético autônomo,[14] pode ser representada, creio eu, pelo antagonismo que ainda hoje persiste entre uma certa concepção realista e a concepção formalista da obra de arte. Ou seja: ou esta seria produtora de um conhecimento que a transcenderia como materialidade, revelando ao receptor algo sobre ele próprio ou sobre a realidade e, nesse sentido, sua

forma estaria subordinada ao seu sentido; ou ela seria portadora de uma verdade e de uma consistência intrínsecas ao mundo da arte e, assim, sua forma seria seu próprio fim.

Para Diderot, tal tensão jamais se resolve: se a obra de arte deve partir da observação direta da realidade, e sua forma, mimetizar essa realidade, ela é cada vez mais por ele percebida como um corpo material autônomo que se revela em sua imanência, que não remete senão a si mesmo, à sua própria coesão; mas se, por outro lado, sua forma parece buscar um sentido que não lhe é preexistente, e que, portanto, ela constitui por si própria, esse sentido, aos olhos do espectador, não cessa de se projetar no mundo e mediar sua capacidade de observador. Eis, por exemplo, o que diz o escritor-crítico diante do Vesúvio:

> Entre dez mil homens que tiverem ouvido esse murmurinho do Vesúvio (...) apenas um saberá dele fazer uma sublime descrição, pois o sublime, seja na pintura, seja na poesia, seja na eloqüência, nem sempre nasce da exata descrição dos fenômenos, mas da emoção que o gênio terá a partir deles experimentado, da arte com a qual vai me comunicar o frêmito de sua alma, das comparações de que vai se servir, da escolha de suas expressões, da harmonia com a qual surpreenderá meu ouvido, das idéias e dos sentimentos que saberá despertar em mim. Há talvez um número razoavelmente grande de homens capazes de pintar um objeto como um naturalista, como um historiador, mas como um poeta, é outra coisa.[15]

Para além da distinção entre o poeta e o historiador, retomada de Aristóteles, quero ressaltar que a descrição da formalização estética, por assim dizer, de uma experiência sensível é julgada não em função de sua semelhança com a realidade percebida, mas dos aspectos materiais da composição (as "comparações", as "expressões", a "harmonia") e de seus efeitos sobre o receptor ("... surpreenderá meu ouvido", "idéias e sentimentos que despertará em mim"). É, aliás, na possibilidade de produzir idéias e sentimentos no outro – ou seja, de produzir uma experiência subjetiva – que reside, para Diderot, a dimensão moral de qualquer forma de expressão – dimensão tão mal compreendida, aliás, por uma certa tradição crítica porque associada ao moralismo beato e hipócrita do século XIX.[16] Moral e virtude em Diderot constituem na verdade o antídoto contra formas de opressão e de manipulação do outro que não o reconhecem como outro de fato, isto é, como potência de alteridade e resistência em relação àquilo que a cultura lhe impõe.

Assim, se Diderot por vezes exalta a autonomia da cópia em relação ao suposto modelo, ele avalia a obra também – e, cada vez mais, *sobretudo* – por sua propensão a abrir espaço para o efeito sobre o receptor. Diz ele, por exemplo, no *Salon de 1763*, a propósito de certos elementos de um quadro de Boucher que prejudicariam a "respiração" do trabalho:

> Mas o que significam esse vaso e seu pedestal? O que significam esses ramos pesados acima dele? Quando se escreve, será preciso tudo escrever? Quando se pinta, será preciso tudo pintar? Por misericórdia, deixai à minha imaginação algo para suplementar...[17]

Diderot contribui, portanto, de fato para a configuração de uma estética autônoma ao conceber a "imitação da natureza" não como mera reprodução de suas formas visíveis, mas como uma mímesis criadora com sintaxe própria, e que, além disso, recusa o gosto, a convenção e as regras para constituir uma forma singular. É a natureza mutante da matéria viva – e não uma essência metafísica qualquer, que residiria para além da aparência sensível das coisas – que a engenhosidade humana, encarnada pelo gênio, deve imitar e materializar através de suas linguagens. Um exemplo, extraído das *Lettres à Falconnet*:

> O que sou? Sonhos, pensamentos, idéias, sensações, paixões, qualidades, defeitos, vícios, virtudes, prazer, sofrimento. Quando defines um ser, podes fazer entrar em sua definição outra coisa que termos abstratos e metafísicos? O pensamento que escrevo, sou eu. O mármore que animas, és tu; é a melhor parte de ti; és tu nos mais belos momentos de tua existência, o que fazes, e que um outro não pode fazer.[18]

Mas se para Diderot, como afirma Martin-Haag, o "homem deveria extrair tudo de si mesmo, inclusive sua identidade pessoal, que só pode ser fixada em uma obra",[19] é na interação com o outro que a perfectibilidade humana encontra sua eficácia mais plena.

Nesse sentido, se Diderot entrevê a impossibilidade de uma linguagem transcender-se a si mesma – é o que lhe define a autonomia –, seu pensamento não permite compartilhar de uma das conseqüências mais radicais dessa impossibilidade, uma vez que tal perspectiva jamais o leva a desdenhar a potência crítico-reflexiva da linguagem, seja ela verbal ou plástica. Ao contrário, o ceticismo de Diderot em relação à linguagem parece levar não a um subjetivismo inescapável mas, como estamos vendo, à legitimação da palavra do outro como ponto de partida de um diálogo que não cessa de recomeçar. Como filósofo e

como crítico, o escritor incorpora a linguagem do outro à sua (nesse sentido a *Enciclopédia*, em sua forma, permanece emblemática), problematizando-a, ao passo que, como ficcionista – notadamente em *Jacques le Fataliste*[20] –, encena tal processo de incorporação.[21]

Na medida, pois, em que a obra de arte parte da "imitação" da realidade e que seu sentido pleno se faz alhures, numa rede associativa, encarnada, por exemplo, na alusão ao quadro de Boucher referida pouco acima, pela "imaginação" do espectador, sua autonomia se encontra sempre mesclada de heteronomia. Do mesmo modo, portanto, que a imitação do artista, a representação que dela faz o espectador também põe em cena algo que não se oferece diretamente à observação, tratando-se, pois, de gesto interpretativo – "Estou mais seguro de meu julgamento do que de meus olhos", diz o filósofo já em 1746.[22] Mas de gesto interpretativo que se destina, por sua vez, à interpretação. Ou seja, a obra tem êxito quando supera as condições materiais de sua própria emergência, constituindo uma rede associativa, originando uma série significante que a propaga para além dela mesma.

Trata-se, pois, antes de mais nada de construir relações a partir da experiência sensível da realidade. Desde muito cedo, aliás, Diderot verá justamente na percepção/produção de relações o segredo da apreciação estética. Como nesta passagem de seus *Mémoires sur différents sujets de mathématiques*, de 1748:

> O prazer, em geral, consiste na percepção das relações. Esse princípio ocorre na poesia, na pintura, na arquitetura, na moral, em todas as artes e em todas as ciências. Uma bela máquina, um belo quadro, um belo pórtico só nos agradam pelas relações que neles notamos... A percepção das relações é o único fundamento de nossa admiração e de nossos prazeres...[23]

Que fique claro, porém, como o enciclopedista afirma no longo verbete sobre o *belo*, escrito em 1752, que "não há dois homens sobre a terra que percebam exatamente as mesmas relações num mesmo objeto e que o julguem *belo* no mesmo grau."[24] E que até a mesma pessoa percebe as coisas de maneira diversa, como aponta a experiência do próprio crítico de arte em 1767:

> Se ocorre que, de um momento ao outro, eu me contradiga, é porque, de um momento ao outro, fui diversamente afetado, igualmente imparcial quando louvo e quando desdigo um elogio, quando acuso e quando abandono minha crítica.[25]

Nesse sentido, o problema que parece ter sempre permanecido na obra de Diderot é o seguinte: até que ponto as relações que a experiência da realidade nos leva a construir são produto da subjetividade, até que ponto irradiam do objeto. O escritor nunca fez uma concessão radical para um ou para outro lado. Daí ter sempre sido considerado um autor paradoxal. De todo modo, ele jamais deixa de pôr em questão, ao longo de seus textos teóricos e críticos sobre a pintura, a própria possibilidade de apreender a natureza como um "em si". Em seus *Essais sur la peinture*, por exemplo, intui a impossibilidade de conciliar cópia e modelo através de uma obra de arte na medida em que o que caracteriza a representação é justamente o fato de, como diz Sarah Kofman, introduzir "duração e fixidez ali onde não há senão uma vida fugidia e evanescente".[26] Nas palavras do filósofo:

> O que acaba por enlouquecer o grande colorista, é a mutabilidade [da] carne; é que ela viceja e murcha em um piscar de olhos; é que, enquanto os olhos do artista estão fixos na tela e seu pincel está ocupado em me representar, eu mudo, e, quando ele volta novamente a cabeça não mais me encontra. Foi o abade Le Blanc que me veio ao pensamento, e bocejei de tédio. Foi o abade Trublet que se mostrou, e tomo um ar irônico. Foi meu amigo Grimm ou minha Sophie que me apareceram, e meu coração estremeceu e a ternura e a ansiedade irradiaram-se sobre meu semblante, transpiro alegria, o coração dilatou-se, os pequenos reservatórios sangüíneos oscilaram, e a cor imperceptível do fluido que deles vazou verteu por toda parte o encarnado e a vida. As frutas, as flores mudam sob o olhar atento de La Tour e de Bachelier. Que suplício, portanto, não constitui para eles o rosto humano, essa tela que se agita, movimenta-se, alonga-se, descontrai-se, colore-se, empalidece conforme a quantidade infinita das oscilações desse sopro ligeiro e móvel que se chama alma.[27]

O crítico de arte Diderot parece, portanto, perceber que a obra de arte, longe de mascarar, de dissimular a transitoriedade do mundo que ela "imita", sempre em mutação, não cessa de a recolocar em cena, como no caso das ruínas presentes na obra de Hubert Robert, comentada no *Salon de 1767*:

> As idéias que as ruínas despertam em mim são grandes. Tudo se aniquila, tudo perece, tudo passa! Só o tempo dura. Como este mundo é velho! Caminho entre duas eternidades. Para qualquer lado que dirija os olhos, os objetos que me cercam anunciam-me um fim e resignam-me àquele que me espera. O que é minha existência efêmera em comparação com a daquele rochedo que cede, do pequeno vale que se

> escava, da floresta que cambaleia, destas massas suspensas sobre minha cabeça e que se põem em movimento? Vejo o mármore dos túmulos virar poeira, e não quero morrer! e invejo um frágil tecido de fibras e carne, diante de uma lei que se executa sobre o bronze! Uma torrente arrasta as nações umas sobre as outras para o fundo de um abismo comum; eu, apenas eu pretendo fixar-me à margem e penetrar a onda que corre a meu lado![28]

Decerto que não se trata ainda das ruínas descritas por Baudelaire no coração de Paris – "A velha Paris não mais existe (a forma de uma cidade/ Muda mais rapidamente que o coração de um mortal)..."[29] e que o homem moderno, de certa forma, interiorizaria,[30] mas o tom de Diderot não deixa de apontar para uma consciência moderna do sentido provisório da história, do fato de que vivemos num mundo de formas em luta – formas históricas, é claro.

Em outras palavras, ainda que o pensamento de Diderot tenha como pressuposto uma "ligação" entre os "efeitos" da natureza, isto é, entre os elementos do mundo das coisas que se apresentam a nossa percepção, tal ligação, a cada vez que é entrevista, tem a consistência – ou a inconsistência – de uma forma fadada à metamorfose. Na voz de d'Alembert:

> O mundo começa e acaba incessantemente, está a cada instante no início e no fim; nunca houve outro e nunca haverá outro.
> Neste imenso oceano de matéria, não existe molécula que se assemelhe a outra molécula, molécula que se assemelhe a si própria por um instante: *Rerum novus nascitur ordo*, eis sua inscrição eterna...[31]

Gostaria apenas de lembrar uma vez mais, para terminar, que Diderot não cai na armadilha de um subjetivismo relativista, tão em voga em nossos dias. Pois para desenvolver um olhar crítico, é preciso antes de mais nada abrir-se à alteridade, à pluralidade, ser vário, como formula o escritor com simplicidade numa carta a Grimm no início do *Salon de 1763*:

> Para descrever um Salão à minha vontade e à vossa, sabei, meu amigo, o que seria preciso ter? Todas as espécies de gosto, um coração sensível a todos os encantos, uma alma suscetível de uma *infinidade* de entusiasmos diferentes, uma variedade de estilo que respondesse à variedade dos pincéis; poder ser grande ou voluptuoso com Deshays, simples e verdadeiro com Chardin, delicado com Vien, patético com Greuze, produzir todas as ilusões possíveis com Vernet.[32]

Ou seja, esforçar-se por ler, por detrás de cada uma das imagens que se oferecem a nossa percepção, mais do que objetos reais, modos de olhar, que inserem tais objetos em redes de relações com outras formas-sentido, relações estas que implicam necessariamente valores. E que, portanto, os historicizam. Preocupação, aliás, apropriada à nossa contemporaneidade, submetida em permanência à tirania do instante, que nos induz a destacar a imagem do processo histórico que a constitui e, conseqüentemente, a apagá-la como tal, para, assim, fazê-la, qual um fetiche, ocupar o lugar da própria realidade.

Para terminar, uma passagem de um artigo do crítico de arte Boris Groys, no qual ele reflete sobre a pretensa autocrítica a Hollywood que estaria presente em alguns filmes americanos de última geração. Consciente, como de certo modo Diderot já intuía, de que o sujeito é cindido, fragmentado, de que ele não dispõe plena e autonomamente do que faz, de que não controla os efeitos do que produz, o crítico precisa a atualidade possível do esforço crítico do homem do século XVIII:

> O iluminista (...) não passa de um detetive particular, que considera o mundo inteiro como cenário de um possível crime. E isso significa sobretudo que, como iluminista, a pessoa não busca na verdade a feia realidade que se oculta atrás da bela ilusão produzida artificialmente; busca sim a arte feia, o trabalho sujo, a subjetividade suspeita que se ocultam atrás da bela ilusão da realidade. Em suma, o verdadeiro iluminista não busca a realidade por trás do filme, e sim o estúdio do filme por trás da realidade.[33]

Marcelo Jacques de Moraes é Doutor em Letras Neolatinas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, professor de Língua e Literatura Francesa na mesma universidade e pesquisador do CNPq.

BIBLIOGRAFIA:

BAUDELAIRE, Charles. *Oeuvres complètes*. Paris: Seuil, 1968.

______. Charles. *A modernidade de Baudelaire*. Trad. Suely Cassal. RJ: Paz e Terra, 1988.

BENOT, Yves. *Diderot de l'athéisme à l'anticolonialisme*. Paris: Maspero, 1970.

COSTA LIMA, Luiz. *O fingidor e o censor: no* ancien régime, *no iluminismo e hoje*. RJ: Forense-Universitária, 1988.

DÉMORIS, René. *La réflexion esthétique chez Diderot*. RJ: Centre d'Études Supérieures de Français de Rio de Janeiro, 1964.

DIDEROT, Denis. *Oeuvres philosophiques*. Paris: Garnier, 1961.

______. Denis. *Entretien entre d'Alembert et Diderot*. Paris: Flammarion, 1965.

______. Denis. *Essais sur la peinture. Salons de 1759, 1761, 1763*. Paris: Hermann, 1984.

______. Denis. *Ensaios sobre a pintura*. Trad. apres. e notas de Enid Abreu Dobránszky. Campinas, SP: Papirus, Ed. Unicamp, 1993.

______. Denis. *Paradoxe sur le comédien*. Paris: Bordas, 1991.

______. Denis. *Oeuvres esthétiques*. Paris: Dunod, 1994.

______. Denis. *Ruines et Paysages. Salon de 1767*. Paris: Hermann, 1995.

______. Denis. *Oeuvres complètes*. Paris: Laffont, 1997, v. V

______. Denis. *Obras I. Filosofia e política*. Org, trad. e notas de J. Guinsburg. SP: Perspectiva, 2000.

FERRY, Luc. Homo Aestheticus*: a invenção do gosto na era democrática*. SP: Ensaio, 1994.

GROYS, Boris. "Deuses escravizados. A guinada metafísica de Hollywwod". Caderno Mais. *Folha de São Paulo*, 03 de junho de 2001.

JIMENEZ, Marc. *Qu'est-ce que l'esthétique?* Paris: Gallimard, 1997.

KANT, Immanuel. *Textos seletos*. Petrópolis: Vozes, 1974.

KOFMAN, Sarah. *Mélancolie de l'art*. Paris: Galilée, 1985.

MARTIN-HAAG, Éliane. *Un aspect de la pensée politique de Diderot*. Paris: Ellipses, 1999.

STAROBINSKI, Jean. *Diderot dans l'espace des peintres*. Paris: Réunion des musées nationaux, 1991.

STAROBINSKI, Jean. *L'invention de la liberté*. Genève: Skira, 1994.

NOTAS

[1] KANT, 1974, p.100-101.

[2] JIMENEZ, 1997, p. 92. O grifo é meu. Quando não for dada outra referência, a tradução de passagens extraídas de edições francesas é de minha responsabilidade. Referirei também o texto no original apenas quando se tratar de Diderot.

[3] Citado por STAROBINSKI, 1994, p. 116-117.

[4] STAROBINSKI, 1994, p.117-118.

[5] Como diz Luc Ferry, "o estado de natureza só foi inventado pelos filósofos com uma preocupação *crítica* que já anuncia o gesto revolucionário: trata-se antes de mais nada,

não de uma reconstrução fantasmática (...), mas sim precisamente de uma hipótese fictícia sem a qual a legitimidade do poder, ocultada que está pelo reino da tradição que sempre a declara já resolvida, não poderia sequer ser levantada." (FERRY, 1994, p. 34)

[6] "A tout moment, je donne dans l'erreur, parce que la langue ne me fournit pas à propos l'expression de la vérité. J'abandonne une thèse, faute de mots qui rendent bien mes raisons; j'ai au fond de mon coeur une chose, et j'en dis une autre. Voilà l'avantage de l'homme retiré dans la solitude, il se parle, il s'interroge, il s'écoute et s'écoute en silence, sa sensation secrète se développe peu à peu, et il trouve les vraies voix qui dessillent les yeux des autres et qui les entraînent. *O rus, quand te aspiciam!* ['*Chère campagne, quand te reverrai-je!*']" (DIDEROT, 1995, p. 274-275)

[7] JIMENEZ, 1997, p. 95.

[8] "Le goût est souvent séparé du *génie*. Le *génie* est un pur don de la nature; ce qu'il produit est l'ouvrage d'un moment; le goût est l'ouvrage de l'étude et du temps; il tient à la connaissance d'une multitude de règles ou établies ou supposées; il fait produire des beautés qui ne sont que de convention. Pour qu'une chose soit belle selon les règles du goût, il faut qu'elle soit élégante, finie, travaillée sans le paraître: pour être de *génie*, il faut quelquefois qu'elle soit négligée; qu'elle ait l'air irrégulier, escarpé, sauvage." (DIDEROT, 1994, p.11) O verbete foi escrito por Saint-Lambert, mas, como atesta Paul Vernière (DIDEROT, 1994, p. 5-8), certamente foi remanejado por Diderot.

[9] "J'en demande pardon à Arioste; mais c'est une critique vicieuse que de déduire des règles exclusives des ouvrages les plus parfaits, comme si les moyens de plaire n'étaient pas infinis. Il n'y a presque aucune de ces règles que le génie ne puisse enfreindre avec succès. Il est vrai que la troupe des esclaves, tout en admirant, crie au sacrilège.

Les règles ont fait de l'art une routine; et je ne sais si elles n'ont pas été plus nuisibles qu'utiles. Entendons-nous: elles ont servi à l'homme ordinaire; elles ont nui à l'homme de génie" (DIDEROT, 1994, p. 753-754).

[10] Referindo-se a uma jovem atriz elogiada pelo Segundo Interlocutor do Paradoxe, diz o Primeiro, que apresenta as posições de Diderot: "Ouso assegurar-lhe de que, se nossa jovem iniciante está ainda longe da perfeição, é porque é jovem demais para não sentir, e predigo-lhe que, se ela continuar a sentir, a permanecer ela e a preferir o instinto limitado da natureza ao estudo ilimitado da arte, jamais se elevará à altura das atrizes que nomeei." ["J'ose vous assurer que, si notre jeune débutante est encore loin de la perfection, c'est qu'elle est trop novice pour ne point sentir, et je vous prédis que, si elle continue de sentir, de rester elle et de préférer l'instinct borné de la nature à l'étude illimitée de l'art, elle ne s'élèvera jamais à la hauteur des actrices que je vous ai nommées." (DIDEROT, 1991, p. 92)]. As implicações dessa mudança de perspectiva – além de outros aspectos filosófico-estéticos da obra de Diderot, bem entendido – são analisadas de modo mais extenso por Luiz Costa Lima (1988).

[11] DIDEROT, 1993, p.37. "Mes amis, combien y a-t-il que vous dessinez là? Deux ans. Eh bien! C'est plus qu'il ne faut. Laissez-moi cette boutique de *manière*. Allez-vous-en aux Chartreux; et vous y verrez la véritable attitude de la piété et de la componction. C'est aujourd'hui veille de grande fête: allez à la paroisse, rôdez au tour des confessionaux, et vous y verrez la véritable attitude du recueillement et du repentir. Demain, allez à la guinguette, et vous verrez l'action vraie de l'homme en colère. Cherchez les scènes publiques; soyez observateurs dans les rues, dans les jardins, dans les marchés, dans les maisons, et vous y prendrez des idées justes du vrai mouvement dans les actions de la vie." (DIDEROT, 1994, p. 671)

[12] "... avec le temps, par une marche lente et pusillanime, par un long et pénible tâtonnement, par une notion sourde, secrète d'analogie, acquise par une infinité d'observations successives dont la mémoire s'éteint et dont l'effet reste (...), s'éloignant sans cesse du portrait, de la ligne fausse, pour s'élever au vrai modèle idéal de la beauté, à la ligne vraie; ligne vraie, modèle idéal de beauté qui n'exista nulle part que dans la tête des Agasias, des Raphaëls, des Poussins, des Pugets, des Pigalles, des Falconnets; (...) modèle idéal de la beauté, ligne vraie que ces grands maîtres ne peuvent inspirer à leurs élèves aussi rigoureusement qu'ils la conçoivent; (...) modèle idéal de la beauté, ligne vraie non traditionnelle qui s'évanouit presque avec l'homme de génie, qui forme pendant un temps l'esprit, le caractère, le goût des ouvrages d'un peuple, d'un siècle, d'une école; modèle idéal de la beauté, ligne vraie dont l'homme de génie aura la notion la plus correcte selon le climat, le gouvernement, les lois, les circonstances qui l'auront vu naître; modèle idéal de la beauté, ligne vraie qui se corrompt, qui se perd et qui ne se retrouverait peut-être parfaitement chez un peuple que par le retour à l'état de barbarie; car c'est la seule condition où les hommes convaincus de leur ignorance puissent se résoudre à la lenteur du tâtonnement; les autres restent médiocres précisément parce qu'ils naissent, pour ainsi dire, savants. Serviles, et presque stupides imitateurs de ceux qui les ont précédés, ils étudient la nature comme parfaite, et non comme perfectible." (DIDEROT, 1995, p. 69-71)

[13] "Certas vezes, a incredulidade é o vício de um tolo e a credulidade o defeito de um homem de espírito. O homem de espírito vê longe, na imensidão dos possíveis; o tolo não vê como possível senão o que é." ["L'incrédulité est quelquefois le vice d'un sot, et la crédulité le défaut d'un homme d'esprit. L'homme d'esprit voit de loin dans l'immensité des possibles; le sot ne voit guère de possible que ce qui est." (DIDEROT, 1961, p. 28)]

[14] Como diz Jimenez, "a *autonomia* da estética permite pensar a *heteronomia* da arte, subentendido: refletir sobre o que fenômeno 'arte' representa ou representava no passado. Porque ela é autônoma, a estética pode analisar as relações que a arte mantém com outros aspectos da cultura própria de uma sociedade determinada em um momento dado de sua história." (JIMENEZ, 1997, p. 210-211) O grifo é meu.

[15] "Entre dix mille hommes qui auront entendu ce mugissement du Vésuve (...) un seul à peine en saura faire une sublime description, parce que le sublime, soit en peinture, soit en poésie, soit en éloquence, ne naît pas toujours de l'exacte description des phénomènes, mais de l'émotion que le génie spectateur en aura éprouvée, de l'art avec lequel il me communiquera le frémissement de son âme, des comparaisons dont il se servira, du choix de ses expressions, de l'harmonie dont il frappera mon oreille, des idées et des sentiments qu'il saura réveiller en moi. Il y a peut-être un assez grand nombre d'hommes capables de peindre un objet en naturaliste, en historien, mais en poète, c'est autre chose." (Citado por BENOT, 1979, p. 81)

[16] Cf. DÉMORIS, 1964, p. 8-9.

[17] "Mais que signifient ce vase et son piédestal? Que signifient ces lourdes branches dont il est surmonté? Quand on écrit, faut-il tout écrire? Quand on peint, faut-il tout peindre? De grâce, laissez quelque chose à supléer par mon imagination..." (DIDEROT, 1984, p. 196)

[18] "Que suis-je? Des rêves, des pensées, des idées, des sensations, des passions, des qualités, des défauts, des vices, des vertus, du plaisir, de la peine. Quand tu définis un être, peux-tu faire entrer dans sa définition autre chose que des termes abstraits et métaphysiques? La pensée que j'écris, c'est moi. Le marbre que tu animes, c'est toi; c'est la meilleure partie de toi; c'est toi dans les plus beaux moments de ton existence, c'est ce que tu fais, et qu'un autre ne peut faire." (DIDEROT, 1997, p. 582)

[19] MARTIN-HAAG, 1999, p.71.

[20] Abordei o tema a partir do romance no artigo "O grande pergaminho de Diderot e o poder da linguagem" (Em: *Sofia*. Revista do Departamento de Filosofia da Universidade Federal do Espírito Santo. Vitória: UFES, ano VII, nº 8, 2001/2)

[21] Essa é uma das razões pelas quais é tão difícil falar de *uma* obra de Diderot. Além das várias obras em colaboração (a *Encyclopédie* e a *Correspondance littéraire*, por exemplo), há aquelas de outros que foram por ele reescritas (o *Système de la nature* de d'Holbach, por exemplo) e ainda inúmeros textos que se apresentam como resposta, réplica, refutação, ou que encenam diretamente um diálogo.

[22] "Je suis plus sûr de mon jugement que de mes yeux." (DIDEROT, 1961, p. 41)

[23] "Le plaisir, en général, consiste dans la perception des rapports. Ce principe a lieu en poésie, en peinture, en architecture, en morale, dans tous les arts et dans toutes les sciences. Une belle machine, un beau tableau, un beau portique ne nous plaisent que par les rapports que nous y remarquons... La perception des rapports est l'unique fondement de notre admiration et de nos plaisirs..." (DIDEROT, 1994, p. 387/388)

[24] "... il n'y a peut-être pas deux hommes sur la terre qui aperçoivent exactement les mêmes rapports dans un même objet, et qui le jugent beau au même degré." (DIDEROT, 1994, p. 435)

[25] "S'il m'arrive d'un moment à l'autre de me contredire, c'est que d'un moment à l'autre j'ai été diversement affecté, également impartial quand je loue et que je me dédis d'un éloge, quand je blâme et que je me dépars de ma critique." (Citado por STAROBINSKI, 1991, p. 17)

[26] KOFMAN, 1985, p. 60.

[27] DIDEROT, 1993, p. 52-53. "Mais ce qui achève de rendre fou le grand coloriste, c'est la vicissitude de [la] chair; c'est qu'elle s'anime et qu'elle se flétrit d'un clin d'oeil à l'autre; c'est que, tandis que l'oeil de l'artiste est attaché à la toile, et que son pinceau s'occupe à me rendre, je passe; et que, lorsqu'il retourne la tête, il ne me retrouve plus. C'est l'abbé Le Blanc qui s'est présenté à mon idée; et j'ai bâillé d'ennui. C'est l'abbé Trublet qui s'est montré; et j'ai l'air ironique. C'est mon ami Grimm ou ma Sophie qui m'ont apparu; et mon coeur a palpité, et la tendresse et la sérénité se sont répandues sur mon visage; la joie me sort par les pores de la peau, le coeur s'est dilaté, les petits réservoirs sanguins ont oscillé, et la teinte imperceptible du fluide qui s'en est échappé a versé de tous côtés l'incarnat et la vie. Les fruits, les fleurs changent sous le regard attentif de La Tour et de Bachelier. Quel supplice n'est donc pas pour eux le visage de l'homme, cette toile qui s'agite, se meut, s'étend, se détend, se colore, se ternit selon la multitude des alternatives de ce souffle léger et invisible qu'on appelle l'âme." (DIDEROT, 1994, p. 680)

[28] "Les idées que les ruines réveillent en moi sont grandes. Tout s'anéantit, tout périt, tout passe. Il n'y a que le temps qui dure. Qu'il est vieux ce monde! Je marche entre deux éternités. De quelque part que je jette les yeux, les objets qui m'entourent m'annoncent une fin et me résignent à celle qui m'attend. Qu'est-ce que mon existence éphémère, en comparaison de celle de ce rocher qui s'affaisse, de ce vallon qui se creuse, de cette forêt qui chancelle, de ces masses suspendues au-dessus de ma tête et qui s'ébranlent? Je vois le marbre des tombeaux tomber en poussière; et je ne veux pas mourir! et j'envie un faible tissu de fibres et de chair, à une loi générale qui s'exécute sur le bronze! Un torrent entraîne les nations les unes sur les autres au fond d'un abîme commun; moi, moi seul, je prétends m'arrêter sur le bord et fendre le flot qui coule à mes côtés!" (DIDEROT, 1995, p. 338-339)

[29] "Le vieux Paris n'est plus (la forme d'une ville/ Change plus vite, hélas! que le coeur d'un mortel)..." Le Cygne. *Les Fleurs du mal* (BAUDELAIRE, 1968, p. 97)

[30] Uma bela imagem dessa cidade-sujeito baudelairiana marcada pela metamorfose está na descrição das águas-fortes de Charles Meryon, feita no *Salon de 1859*: "Raramente vi representada com mais poesia a solenidade natural de uma cidade imensa. As majestades de pedra edificada, os campanários *indicando o céu*, os obeliscos da indústria vomitando para o firmamento seus blocos de fumaça, os prodigiosos andaimes dos monumentos em

reparação, revestindo o corpo sólido da arquitetura com sua própria arquitetura vazada de uma beleza tão paradoxal, o céu tumultuoso, carregado de cólera e rancor, a profundidade das perspectivas aumentada pelo pensamento de todos os dramas que nela estão contidos; nenhum dos elementos complexos que compõem o doloroso e glorioso cenário da civilização fora esquecido." (BAUDELAIRE, 1988, p. 136) ["J'ai rarement vu représentée avec plus de poésie la solennité naturelle d'une ville immense. Les majestés de la pierre accumulée, les clochers *montrant du doigt le ciel*, les obélisques de l'industrie vomissant contre le firmament leurs coalitions de fumée, les prodigieux échafaudages des monuments en réparation, appliquant sur le corps solide de l'architecture leur architecture à jour d'une beauté si paradoxale, le ciel tumultueux, chargé de colère et de rancune, la profondeur des perspectives augmentée par la pensée de tous les drames qui y sont contenus, aucun des éléments complexes dont se compose le douloureux et glorieux décor de la civilisation n'était oublié." (BAUDELAIRE, 1968, p. 97)]

[31] DIDEROT, 2000, p.172. "Le monde commence et finit sans cesse; il est à chaque instant à son commencement et à sa fin; il n'en a jamais eu d'autre, et n'en aura jamais d'autre. Dans cet immense océan de matière, pas une molécule qui ressemble à une molécule, pas une molécule qui se ressemble à elle-même un instant: *Rerum novus nascitur ordo*, voilà son inscription éternelle..." (DIDEROT, 1965, p. 82)

[32] "Pour décrire un Salon à mon gré et au vôtre, savez-vous, mon ami, ce qu'il faudrait avoir? Toutes les sortes de goût, un coeur sensible à tous les charmes, une âme susceptible d'une infinité d'enthousiasmes différents, une variété de style qui repondît à la variété des pinceaux; pouvoir être grand ou voluptueux avec Deshays, simple et vrai avec Chardin, délicat avec Vien, pathétique avec Greuze, produire toutes les illusions possibles avec Vernet." (DIDEROT, 1984, p. 181)

[33] GROYS, 2001, p. 10.

Vera Lins
UFRJ/CNPq

Assim em suas mãos: alguma poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen

O êxtase do ar e a palavra do vento
Povoaram de ti meu pensamento

Sophia de Mello Breyner Andresen

Resumo: No ensaio, faz-se uma leitura de três livros da poeta portuguesa Sophia de Mello Breyner, em analogia com as monotopias da artista plástica brasileira Mira Schendel. Reflete-se sobre a relação da palavra com a imagem e de poesia com transformação.

Palavras-chave: Poesia , arte, palavra, imagem, memória, utopia.

Abstracts: The essay analises three books of portuguese poet Sophia de Mello Brayner establishing analogies with the works of brazilian artist Mira Schendel, considering the relation between word and image, poetry and transformation.

Keywords: Poetry, art, word, image, memory, utopia.

Geografia, livro de Sophia de Mello Breyner Andresen me veio às mãos depois de já ter começado a escrever este ensaio. De 1972, em segunda edição pela Ática de Lisboa, com o desenho de um Pégaso na capa de Almeida Negreiros, marca da coleção da editora, tem uma epígrafe de Novalis: "Quanto mais poético mais real". *Geografia* se acrescentou aos três livros da poeta portuguesa com que estava trabalhando: *O nome das coisas*, de 1977 e *No tempo dividido* e *Mar novo*, de 1950, revistos em 1985.

Em todos a linguagem se rarefaz; a poesia é menos música, mais espaço, obra do olhar. Como em "Noite"[1], em que, entre o título no alto da página e os três versos que fazem o poema, fica o espaço em branco, dando a ver o que dizem as palavras:

Sozinha estou entre as paredes brancas
Pela janela azul entrou a noite
Com seu rosto altíssimo de estrelas.

Nesse espaço branco os poemas de Sophia gravam traços de esperança e aventura. Em vários poemas uma invocação à noite lembra os *Hinos à noite* de Novalis, que falam da possibilidade de transformação de uma realidade prosaica, transfigurada pela poesia, a partir do encontro desse espanto primordial do homem frente a um céu estrelado. Como diz em "O soldado morto"[2], que lembra o poema de Rimbaud:

Porque tu existes vivem mundos
Intactos de esperança e de aventura
Abre-se a noite azul até o fundo
E do meu rosto tombam as impuras
Máscaras de angústia e de tortura.

Há uma monotipia (um tipo de gravura de um único exemplar) de Mira Schendel, artista brasileira dos anos 70, em que o espaço da folha de papel arroz, pela sua fina textura, consegue que o traço vermelho com que escreve a palavra *rot* (em outra, a expressão irônica *me divirto*) esteja na frente e no verso igual. Juntando os dois lados, a folha não é mais apenas suporte, mas o próprio trabalho, se inscrevendo no mundo, concretamente, como folha.

Sophia de Mello Breyner é uma poeta do espaço, seus poemas se fazem inaugurais como as monotipias de Mira Schendel:

E sobre a areia sobre a cal e sobre a pedra escrevo:
nesta manhã eu recomeço o mundo[3].

Ambas partilham uma melancolia que transfigura o real como o fogo que constrói o poema, devorando os sentidos cristalizados:

No poema ficou o fogo mais secreto
O intenso fogo devorador das coisas
Que esteve sempre muito longe e muito perto[4].

Seus enormes espaços brancos como o da pintora tornam as palavras de novo contundentes, reais. O *rot* é som, sentido e cor, como se a palavra readquirisse o peso que perdeu numa travessia cultural em que foi manejada de várias maneiras. Os riscos de Mira, que não se completam em forma nenhuma, mas se atomizam pelo espaço, lembram um desenho de Rembrandt,

a bico de pena, em que um velho ancião olha para fora do quadro, para esse espaço que a folha de papel não consegue apreender. Esse olhar lembra também a figura do anjo da Melancolia I, de Dürer, escolhida por Benjamin para falar de um pensamento que pensa mais do que sabe, que extravaga em mundos imaginários. O anjo tem asas, o que fala dessa vontade de vôo, desejo de um outro lugar, que pode ser transformação da terra mesmo, regida como um relógio, em terra de *poiesis*, em que completas reviravoltas são possíveis.

A escrita nasceu da imagem, como hieróglifo[5]. Desenho e escrita partem da mesma inquietude, um excesso, a interrogação primordial sobre o destino, o invisível. O olhar ao céu, às constelações, o olhar as entranhas dos animais dos adivinhos, seguem o mesmo impulso. De um ditame ou um desígnio: ver, indagar, produzir uma escrita no mundo. Essa consciência está no desenho de Rembrandt, em traços que se espalham na superfície do papel e se abrem a ela. Consciência de um sujeito, que mais tarde, em Matisse e Pollock, chama com mais intensidade a atenção para o gesto e o corpo: o espaço é criado a partir de mim, como ponto ou grau zero da espacialidade. Por um sujeito que se procura em atividades e obras que lhe permitem se apreender em ato, energia para fora, existência. Fazer um símbolo gráfico significa se prover de uma força vital. Valéry diz de Mallarmé: ele tentou elevar enfim uma página à altura do céu estrelado, i.e. renovar os laços arcaicos de palavra e imagem. Nos cartazes do fim do século XIX, a letra se revela como imagem, uma coisa a ver. Louise Fuller, a dançarina que virou imagens e cartazes, no seu movimento em vestes brancas, chega ao imponderável, se desmaterializa para ser música, e ela mesma, ou outra, pura dança, em consonância com o universo.

O nome geografia revela o que significa a poesia para a poeta portuguesa, um lugar, espaço comparado a um quadro em que se produz o real: "E no quadro sensível do poema vejo para onde vou, reconheço o meu caminho, o meu reino, a minha vida"[6].

Uma literatura que diz o espaço em Mallarmé, como a pintura com Manet, vai contra a noção neoclássica de que a arte é espacial e a literatura temporal. Ver está para desejar como ouvir e falar para compreender. O que significa poetizar: trazer à superfície os segredos luminosos do ambiente. A pintura não mais como representação pode se tornar poesia por sua matéria. Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Apollinaire procuram fazer pintura. Querer penetrar de imagem a escrita é querer possuir o poder do pintor: mostrar o que não se pode dizer ao lado do que é dito.

Merleau Ponty fala em, *O olho e o espírito*[7], de um pensamento visual. A pintura abole o pensamento submetido ao *cogito*. Citando Valéry, diz que na pintura o pintor entra com seu corpo, corpo que é um entrelaçado de visão e movimento e que capta a estrutura imaginária do real. O olho é aquilo que foi comovido por um certo impacto do mundo e que o restitui ao visível pelos traços da mão. Como a cartografia, um pensamento visual, nascendo da experiência do espaço e do desejo de mostrá-lo, pensamento que se apóia sobre o percurso de um olhar que vai de um lugar a outro, a ordem do trajeto se adapta à ordem do discurso, a imagem recria a carne do texto, seus vazios fundadores para fazer de novo nascer as interrogações do pensamento. A novidade das formas só se justifica pelo pensamento que permite trazer à luz a visão considerada como modo misterioso, mas pleno do pensamento. A poesia não seria uma resposta, mas um dizer que faria eco a uma questão informulável, sempre presente antes dele, que o provoca, constrói uma verdade diferente do mundo. *Poiesis* é signo de um além da imagem que o quadro inventa para olhar.

A poesia para Sophia não é apenas ação da linguagem, mas olhar, o que faz da poesia um manifesto de amor, a busca de um rosto que não se deixa ver: "É teu rosto ainda que eu procuro/através do terror e da distância/ Para a reconstrução de um mundo puro"[8].

Geografia, pintura e arquitetura são formas de reescrever o mundo, como poesia, fundadoras. Escrita do poema, o preto traça no branco e a mão no gesto se independentiza da pessoa[9]:

> A mão traça no branco das paredes
> A negrura das letras
> Há um silêncio grave
> A mesa brilha docemente o seu polido
> De certa forma
> Fico alheia

Esse alhear-se junta-se aos versos "No fundo do mar da nossa alma não há corais nem búzios/ Mas sufocado sonho/E não sabemos bem que coisas são os sonhos". A poesia se escreve a partir desses sonhos sufocados por uma mão que se desconhece.

Em vários poemas se instaura um diálogo entre um eu e um tu. Funda-se uma nova comunidade nessa interlocução, não mais utilitária, mas a partir da obra que se cria. A relação eu-tu, com o que tem de desdobrável, no sentido de Buber é condição para uma comunidade: "Não te chamo para te conhecer/

conheço tudo a força de não ser/ Peço-te que venhas e me dês um pouco de ti mesmo onde eu habite"[10].

Dessa comunidade faz parte Pessoa. Desse tu com quem dialoga diz: "viajante incessante do inverso/ viveste no avesso". Para ele, como para Mira Schendel, não há mais avesso e direito, é tudo pura respiração das coisas. É como se se ouvisse a pura respiração do mundo, assim opera-se a reviravolta, chega-se a um mundo que é brilho, que respira, ao contrário das luzes de neon, das etiquetas coladas, das máquinas e navios: "Chamo por ti – reúno os destroços as ruínas os pedaços/ porque o mundo estalou como pedreira/ e no chão rolam capitéis e braços/ Colunas divididas estilhaços/ e da ânfora resta o espalhamento de cacos/ Perante os quais os deuses se tornam estrangeiros"[12]. A essa catástrofe, que rompe com o envoltório das coisas, com a representação clássica ou habitual, contrapõe o trabalho do pintor Arpad Szènes, que pinta o mundo num outro tempo, tempo vital, pulsional, rearticulando o espaço:

> Oásis e palmar – distância justa
> Atenta invenção do que foi dado
> O pintor pinta no tempo respirado
> Reconhece o mundo como um rosto amado
> ....
> O amor que move o sol e os outros astros
> Como o Dante Alighieri disse
> Move e situa o quarto o dia o quadro[13].

Uma nova aliança é então possível, como religação a ser tecida: "O reino agora é só aquele que cada um por si mesmo encontra e conquista, a aliança que cada um tece"[14]. Seus textos em prosa são reflexões sobre a poesia que faz; eles mesmos como a prosa de Rimbaud ou Celan inauguram uma outra prosa, necessária como o poema, enquanto confronto com a existência, obstinação sem tréguas, lugar de pensamento.

Crítica e utopia se juntam, num esforço de renomear a partir de uma negação dos sentidos dados, num mundo não mais sagrado, entre ruínas:

> Poesia de inverno: poesia do tempo sem deuses
> Escolha
> Cuidadosa entre restos[15]

Seus poemas tensionam geografia e arquitetura, constroem ilhas e oásis e novos templos de luz, revisitando a Grécia ou novos mundos como Brasil ou África. Profundamente utópica, para ela, que evoca Che e outros

construtores de um mundo novo, a civilização está tão errada "que nela o pensamento se desligou da mão". A poesia seria essa possibilidade de produção do mundo, de novo a partir da experiência em que pensamento abstrato e sensível se conectam num ofício, artesanal, obra de mãos, como faziam os antigos narradores. Utopia aqui, como para Adorno e Bloch, é a possibilidade de uma reviravolta total, de um totalmente outro, que é, porém, possível. Concreta, ela deita suas raízes como promessa num real que precisa ser buscado, decifrado na sua tessitura imaginária:

> Era preciso agradecer às flores.
> Terem guardado em si,
> Límpida e pura,
> Aquela promessa antiga
> De uma manhã futura[16]

E sua idéia de revolução é uma construção, arquitetura, que vem junto com a renomeação. E, próximo ao que diz Buber, não se quer revolução, mas se é revolução: "nossa revolução significa que criamos uma nova vida em pequenos círculos e em comunidades puras"[17]

> Como casa limpa
> Como chão varrido
> Como porta aberta
> Como puro início
> Como tempo novo
> Sem mancha nem vício
> Como a voz do mar
> Interior de um povo
> Como página em branco
> Onde o poema emerge
> Como arquitetura
> Do homem que ergue sua habitação[18]

Como para os intervencionistas Guy Débord e Asger Jorn nos anos 60, o lugar da página é lugar de recriação do mundo[19]. Num movimento contrário ao movimento de modernização catastrófica desses anos em que foram escritos os poemas, pensa-se um projeto, ligado a uma arquitetura, que se faz a partir do branco, do limpo, uma criação a partir do nada:

> O longo muro alentejano e branco
> O de desejo de limpo e de lisura

Aqui na casa térrea a arquitetura
Tem a clareza nua de um projecto[20]

Mas o perigo continua e ela acusa com fúria e raiva. Contra a transformação da palavra em moeda, impõe-se o amor das palavras demoradas. Pensar é um navegar no mar, em que se esquecem as palavras, mas "devagar recuperas tua mão teu gesto/ e teu amor das coisas sílabas por sílaba". Pela repetição que descobre ou cria analogias entre divagar, navegar, vagas e devagar, o ritmo desse pensamento que vaga, é lento, se dá nesse lugar de poesia, no mar, nas águas de uma infância ou paraíso perdido, mítico. Se poesia é lugar de pensamento aqui se está no centro dele, nesse lugar sertão, para Guimarães Rosa ou lugar mar para Sophia, um mar grego, puro azul e brilho, nervura do real. Que possibilita o descobrimento ou a invenção de oásis:

Penetraremos no palmar
A água será clara e o leite doce
O calor será leve o linho branco e fresco
O silêncio estará nu – o canto.
Da flauta será nítido no liso
Da penumbra
Levaremos nossas mãos de desencontro e poeira[21]

Diz ela que o homem paleolítico pintou para viver, por isso é preciso, como uma necessidade das entranhas, do coração, de uma lei moral, pintar e escrever, pensar com as mãos, para, artesanalmente, dar forma à existência, "trabalhar a matéria prima da experiência", como o narrador primitivo que tecia ao contar. "E é muito importante que se compreenda claramente que a arte não é luxo nem adorno. A história mostra-nos que o homem paleolítico pintou as paredes das cavernas antes de saber cozer o barro, antes de saber lavrar a terra. Pintou para viver. Porque não somos apenas animais acossados na luta pela sobrevivência". E "Onde a poesia não estiver, nada de real pode ser fundado"[22].

Acha-se um caminho para a vida pela negação de uma civilização que acha que sabe:

Como é estranha a minha liberdade
As coisas deixam-me passar
Abrem alas de vazio pr'a que eu passe
Como é estranho viver sem alimento
Sem que nada em nós precise ou gaste
Como é estranho não saber[23].

Que inclusive acha que sabe o que é poesia: "A bela e pura palavra. Poesia/ tanto pelos caminhos se arrastou/que alta noite a encontrei perdida/ num bordel onde um morto a assassinou"[24].

O que fica (e é necessário para a existência) é memória e linguagem: "A memória de ti calma e antiga/ habita os meus caminhos solitários":

> Profetas falsos vieram em teu nome
> Anjos errados disseram que tu eras
> Um poema frustrado
> Na angústia sem razão das primaveras
> Porém eu sei que tu és a verdade
> E és caminho transparente e puro
> Embora eu não te encontre e no obscuro
> Mundo das sombras morra de saudade[25].

O poema "Biografia" fala dessa procura pelo osso, pelo avesso: "Tive amigos que morriam, amigos que partiam/ Outros quebravam o seu rosto contra o tempo. Odeio o que era fácil/ Procurei-me na luz, no mar, no vento". Outro fala de alguém que sonha a inversão total das coisas:

Em tempos obscuros, de controle e desesperança:

> Este é o tempo
> Da selva mais obscura
> Até o ar azul se tornou grades
> E a luz do sol se tornou impura
> Esta é a noite
> Densa dos chacais
> Pesada de amargura
> Este é o tempo em que os homens renunciam [26].

Em tempo em que os homens calculam, em que as vozes se calam, é pelo paradoxo, pelo contrário, pela mais completa ausência que se pode chegar a uma presença, a um tu:

> Num deserto sem água,
> numa noite sem lua
> num país sem nome
> Ou numa terra nua
> Por maior que seja o desespero
> Nenhuma ausência é mais funda do que a tua [27]

Outras vezes, como no poeta romeno Paul Celan, aparece um tu em maiúscula: "Sobe do destino uma sede de Ti, não somos só isto que se torce". Como um testemunho, e um apelo a algo mais, a uma vida maior que a mera vida, a existência plena.

Mas a questão de Portugal emerge também aqui, misturada ao mar e à poesia de Pessoa. Como em "Lusitânia" [28], num elogio à coragem e à determinação de uma viagem sem rumo certo: "Os que avançam de frente para o mar/ e nele enterram como uma aguda faca/ A proa negra dos seus barcos/ Vivem de pouco pão e de luar". A mesma melancolia inicia os poemas de *No tempo dividido* e *Mar morto*, que lembram ainda mais as monotipias de Mira Schendel pelo espacejamento na página: a memória longínqua de uma pátria.

> Eterna mas perdida e não sabemos
> Se é no passado ou no futuro que a perdemos[29]

Com Sophia se devolve ao poema seu poder de pensamento, como proposta do primeiro romantismo alemão que unia poesia e filosofia. E de um pensamento que transforma como na proposta de Novalis de poetização do mundo: "Por isso recomeço sem cessar a partir da página em branco. E este é meu ofício de poeta para a reconstrução do mundo". Sua poesia é utópica, afirma a possibilidade de descoberta ou invenção de oásis. Mais afinidade com João Cabral de Melo Neto, no rigor, na tentativa de mudar o mundo, em Cabral, sevilhizá-lo. Se em Cabral ressoa Valéry, em Sophia, um certo romantismo. A pátria perdida e a ser reescrita no Livro, que para Eduardo Lourenço foi uma forma de pensar Portugal inventada pelo romantismo de Garrett, se encontra com uma idéia de perda de um mundo sagrado que funda a modernidade. "E dói-me a luz como um jardim perdido." A infância também é esse lugar: "Eu regressarei ao poema como à pátria, à casa/ Como à antiga infância que perdi por descuido/Para buscar obstinada a substância de tudo/E gritar de paixão sob mil luzes acesas."[30]

> A transformação não é destruição, mas uma certa alquimia:
> No poema ficou o fogo mais secreto
> O intenso fogo devorador das coisas
> que esteve sempre muito longe e muito perto.

A mesma chama que calcina os fenômenos e os salva pela idéia, enquanto força poética (como o amor que move o mundo e as estrelas), faz vir à tona um outro real, latente, um outro mundo, em que a existência pode ser amplidão e lisura como nos papéis, páginas e folhas, poemas e monotipias da poeta e da gravadora.

Vera Lins é Professora do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Publicou os livros *Gonzaga Duque, a estratégia do franco-atirador*, Rio: Tempo brasileiro, 1991, *Novos Pierrôs, velhos saltimbancos*, Secretária de Cultura do Paraná, 1998.

NOTAS

[1] *No tempo dividido* e *Mar novo*. Ed. Salamandra, 1985, p. 92.

[2] Ibid, p. 68.

[3] *Geografia*. Lisboa, Ática, 1972, p.11.

[4] *Mar Novo*, p. 100.

[5] Ver Anne-Marie Christin. *L'image écrite*. Paris, Flammarion, 1995.

[6] *Geografia*. "Arte poética II", p. 106.

[7] Merleau-Ponty, M. *O olho e o espírito*. RJ: Grifo Edições, 1969.

[8] *No tempo dividido* e *Mar Novo*, p. 46.

[9] Geografia. "Escrita do poema", p. 94.

[10] *No tempo dividido* e *Mar novo*, p. 17.

[11] *O nome das coisas*. Lisboa, Ed. Salamandra, 1986, p. 11.

[12] *Idem*, p. 11.

[13] *Idem*. p. 12.

[14] *Geografia*. "Arte poética I", p. 103.

[15] *Geografia*, p. 91.

[16] *O nome das coisas*, p. 20.

[17] Buber, Martin. *Sobre comunidade*. SP: Perspectiva, 1987, p. 38.

[18] *O nome das coisas*, p. 26.

[19] Ver a referência ao livro *Mémoires*, de Guy Débord e Asger Jorn, em *Papier-gesänge: Buchkunst im zwanzigsten Jahrhundert*. München: Prestel, 1992.

[20] *Idem*, p. 29.

[21] *Idem*, p. 60.

[22] *O nome das coisas*, p. 77.

[23] *No tempo dividido* e *Mar novo*, p. 18.

[24] *Mar Novo*, p. 55

[25] *No tempo dividido* e *Mar Nov*o, p. 56.

[26] *Idem*, p. 75.

[27] *Idem*, p. 50

[28] *Idem*, p. 95.

[29] *Mar novo*, p. 11.

[30] *O nome das coisas*, p. 55.

UFRJ

NORMAS PARA PUBLICAÇÃO DE TRABALHOS

1 - Os trabalhos deverão ser inéditos e vir acompanhados de Resumos, em português e inglês, de aproximadamente seis linhas e de três a cinco palavras-chave, também em português e inglês.

2 - Em folha à parte, os autores deverão encaminhar os dados de sua identificação (nome completo, titulação, instituição de vínculo, cargo, publicações mais importantes).

3 - Da Seleção:
O Conselho Editorial envia cada trabalho para dois consultores "ad hoc", que o examinam e lhe atribuem conceitos. Apenas 10 trabalhos serão incluídos em cada número, usando-se o critério de classificação daqueles cuja média de conceitos for a maior.

4 - Do formato dos artigos:

4.1 - 10 a 15 laudas em papel A-4, digitadas em Word, espaço entre linha 1,5; corpo 12. Para facilitar a editoração, não inserir números nas páginas.

4.2 - As Notas e as Referências Bibliográficas devem ser apresentadas no final do artigo de acordo com as normas da ABNT.

4.3 - As citações devem ser diferenciadas por um recuo de 1,0 cm à esquerda.

4.4 - A página deve estar configurada da seguinte maneira:

- margens superior e inferior: 3,0 cm; margens esquerda e direita: 2,0 cm;
- margem do cabeçalho (cf. o comando "configurar página" do Word): 2,0 cm;
- margem do rodapé: 1,5 cm.

5 - Do material entregue para seleção:
Entregar uma cópia em disquete e três cópias impressas, sendo uma cópia com título do trabalho, nome do autor, instituição de origem, endereço, telefone, e-mail e duas cópias sem qualquer identificação do autor. O material entregue não será devolvido.

Para o envio de trabalhos ou outras informações, entrar em contato com:

Terceira Margem
Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura
Faculdade de Letras - UFRJ
Av. Brigadeiro Trompovsky, s/nº - Cidade Universitária - Ilha do Fundão
CEP: 21.941-590 - Rio de Janeiro - RJ
e-mail: terceiramargem@letras.ufrj.br
Homepage do Programa: www.ciencialit.letras.ufrj.br